

# Rotunde und Baldachin: Die Raumgliederung der guarinesken Kirchen Böhmens

Hubala, Erich

Veröffentlicht in:  
Abhandlungen der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 41, 1989,  
S.101-182



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

## **Rotunde und Baldachin: Die Raumlagerung der guarinesken Kirchen Böhmens**

von **Erich Hubala**, München

(Eingegangen am 14.10.1989)

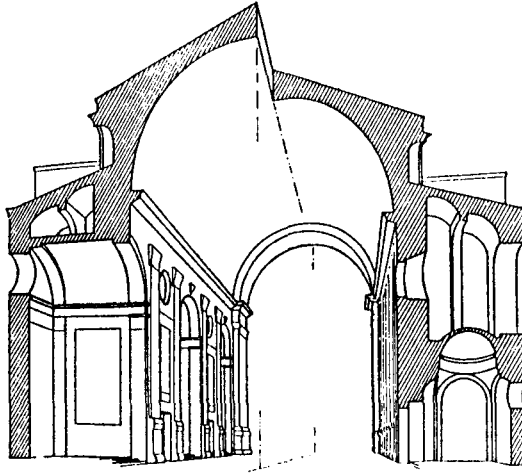
Jede entwicklungsgeschichtliche Interpretation des Architekturhistorikers taugt nur insoweit und solange, als sie nicht durch die Denkmäler selbst widerlegt wird. Ist das der Fall, kann man zeigen, daß sie auf unrichtigen Beobachtungen oder auf falschen Schlußfolgerungen oder auf der Nichtbeachtung wichtiger historischer Zusammenhänge beruht, wird sie obsolet und muß durch eine andere ersetzt werden, die dem baulichen Sachverhalt gerecht wird und sich auch in weiterem als dem regionalen Bereich bewährt.

Das trifft zu für die Transformationstheorie, die Heinrich Gerhard Franz seit 1942 in verschiedenen Varianten dadurch vertritt, daß er die guarinesken Kirchenräume Böhmens (Abb. 12) durch Verbiegen oder Runden aus orthogonal strukturierten entstanden denkt und ihre bauliche Gestalt durch eine solche gestaltpsychologische Simulation genetisch-historisch erklären will<sup>1)</sup>.

Auf eine solche Erklärung müssen wir jedoch zugunsten der historischen Erkenntnis verzichten, daß es sich bei den guarinesken Kirchenräumen Böhmens um Raumlagerung<sup>2)</sup>, nicht um Deformation handelt, daß also das äußerliche Merkmal der „Kurve“, das bei diesen Bauten ins Auge fällt, nicht aus der „Geraden“, sondern daß Kurve und Gerade durch Zusammenfügung und Ineinanderbildung einzelner Raumglieder entstanden sind. Solche uns fremd gewordene Art zu inventieren schlägt sich in einem besonderen Konstruktions-Maßwerk<sup>3)</sup> der Entwürfe nieder, das auf vielen erhaltenen Zeichnungen überliefert ist und von Paul Frankl, Oldřich Stefan, Albert Erich Brinckmann, Günther Neumann, Miroslav Korecky, Hans Reuther, Harmen Thies und Bernhard Schütz – um nur die wichtigsten Autoren zu nennen – studiert und interpretiert wurde. Zweifellos liegen die Wurzeln dieser Praxis im Begriff der seit Brunelleschi in der Baukunst Italiens entwickelten und geübten architektonischen Komposition.

### **I. Gliederung als Prinzip der architektonischen Komposition**

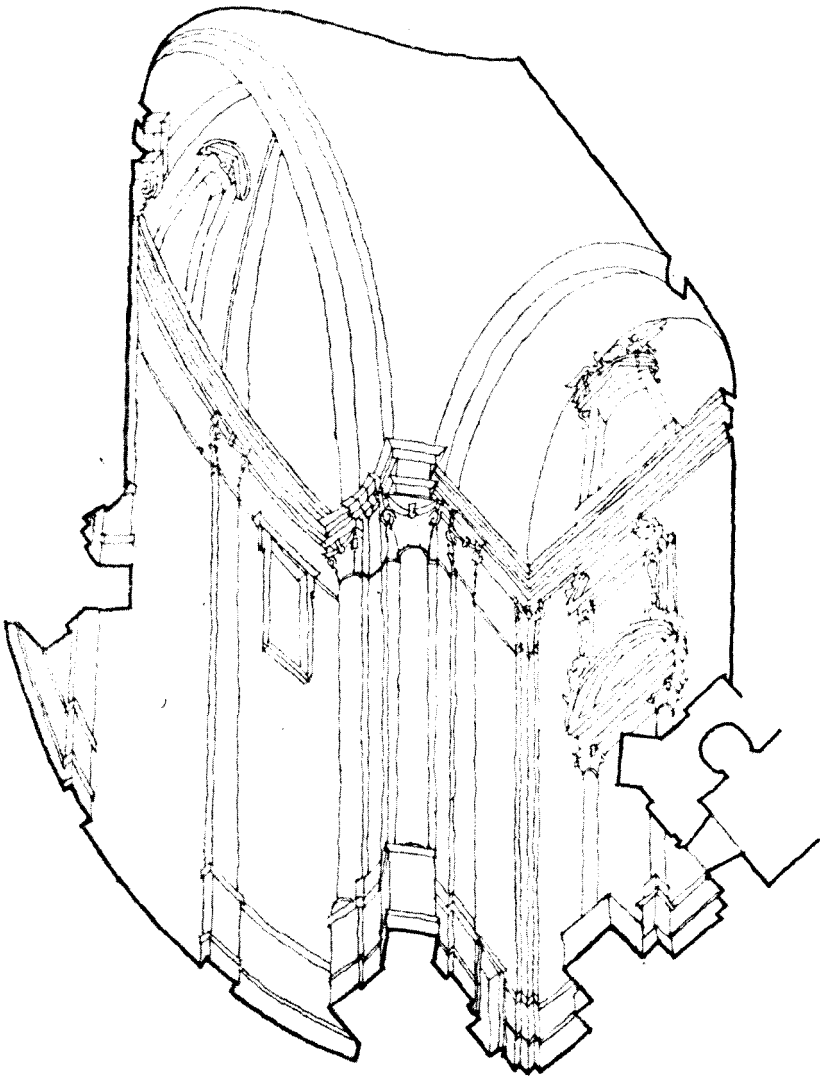
Schon Brunelleschis sorgfältige Auswahl der Wand- und Gewölbeformen deutet darauf hin, daß er räumliche Einheiten als Ausdruck und als Bausteine der Komposition aufzufassen bestrebt war. Evident ist die systematische Bildung einer großen und einer kleinen Ordnung von Raumgliedern gleicher Form aber verschiedener Größe und Richtung in Leone Battista Albertis Langhaus von Sant Andrea in Mantua<sup>4)</sup>, wie ich 1961 gezeigt habe (Abb. 1). Paul Frankls Beobachtungen an den Kirchenentwürfen



*Abb. 1:  
Mantua, Sant'Andrea, Langhaus,  
Schema der Raumgliederung*

Leonardos, ausgeführt in den Untersuchungen von Heinrich Ludwig Heydenreich, belegen die Gliederung als Prinzip mehrzelliger Kirchenentwürfe<sup>5</sup>). Die Studien der Entwürfe und Projekte für eine neue Peterskirche in Rom von Heinrich von Geymüller bis zu Wolff Graf Metternich bezeugen die Phantasiearbeit italienischer Architekten an der monumentalen Bauaufgabe als Raumgliederung<sup>6</sup>). Schließlich kann die vorsichtige Interpretation des „Raumbildes“ in dem italienischen 15. und 16. Jahrhundert von Wolfgang Lotz als Indiz für diese Phantasieleistung zitiert werden, denn die Untersuchung belegt eine bildhafte Vorstellung des Räumlichen in einem weiten Bereich der bauenden und der bildlichen Künste Italiens vor und nach 1500<sup>7</sup>).

Raumgliederung als baukünstlerische Aufgabe bleibt auch im 16. Jahrhundert bestehen, nicht nur in Italien, auch in Frankreich. Es entspricht dem analytischen Geist des Manierismus, wenn die architektonische Komposition zu einem abstrakten geometrischen Problem wird, Hand in Hand aber jetzt mit einer formpsychologischen Charakterisierung, die dem Raumbild physiognomische Wirkungen abgewinnen will und gern Körper- und Raumgefühl gegeneinander ausspielt. Es entstehen synkretistische Gliederungen, in denen rhythmische, dynamische Anordnung einerseits und heterogene Motive andererseits neuartig zusammenwirken. Das punctum saliens bilden einzelne rätselhafte Spätwerke Michelangelos, so neben den Projekten für San Giovanni dei Fiorentini in Rom die Sforzakapelle in S. Maria Maggiore zu Rom (Abb. 2)<sup>8</sup>). Es geht darum, durch systematische Zusammenordnung oft gegensätzlicher stereotomer Typen –: Zylinder, Prisma, Kugel, Würfel z. B., einen Gesamteindruck zu erzielen, der weit über alles Bisherige hinaus kräftig und reich ist, aber als ein Ganzes spontan überzeugt und dem die Illusion des Bewegungsfähigen innewohnt. Michelangelos Tambour



*Abb. 2:*  
*Rom, Sta. Maria Maggiore, Sforzakapelle, Schema der Raumgliederung*





Abb. 3:  
*Rom, St. Ivo della Sapienza, Gewölbegliederung*

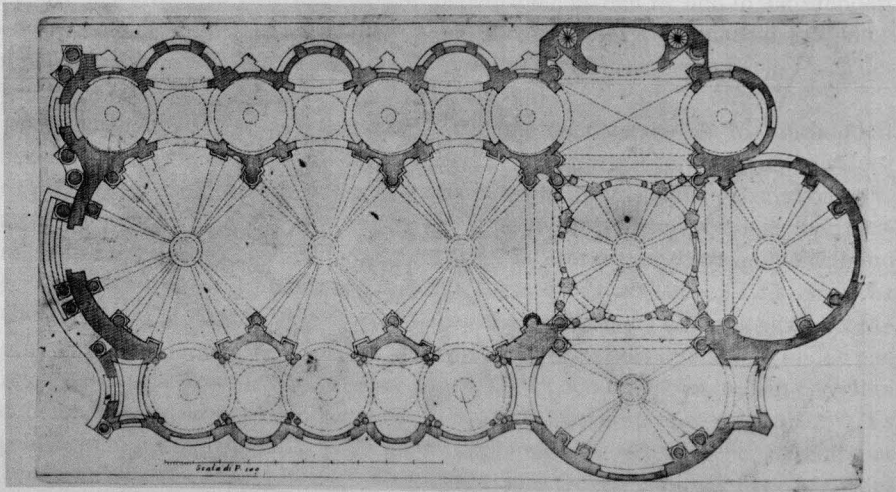


Abb. 4:  
*G. Guarini, sogenannter Idealentwurf*

und Kuppelwölbung der neuen römischen Peterskirche, endlich im Jahre 1593 baulich vollendet, scheint eines der ersten, monumentalen, allseits sichtbaren Vorbilder für solche synthetische Gliederung gewesen zu sein<sup>9</sup>).

Im römischen Seicento gibt es eine eigene Strömung solcher Art. Die Kirchenentwürfe à la antique von Giovanni Battista Montano, Projekte und Kirchenbauten wie SS. Martina e Luca auf dem römischen Kapitol von Pietro da Cortona<sup>10</sup>), sind zu nennen, vor allem aber das Œuvre Francesco Borrominis. Schon das Frühwerk des Lombarden, San Carlino in Rom, zeigt den Versuch, gegensätzliche Elemente verschiedener Form und Herkunft in der Wand im rhythmischen Wechsel anzuordnen und sie dann schrittweise im Gewölbe zur Auflösung, „zu einem Schluß“ zu bringen. Meisterhaft ist das im Falle der römischen Universitätskirche Sant Ivo della Sapienza (Abb. 3) gelungen,

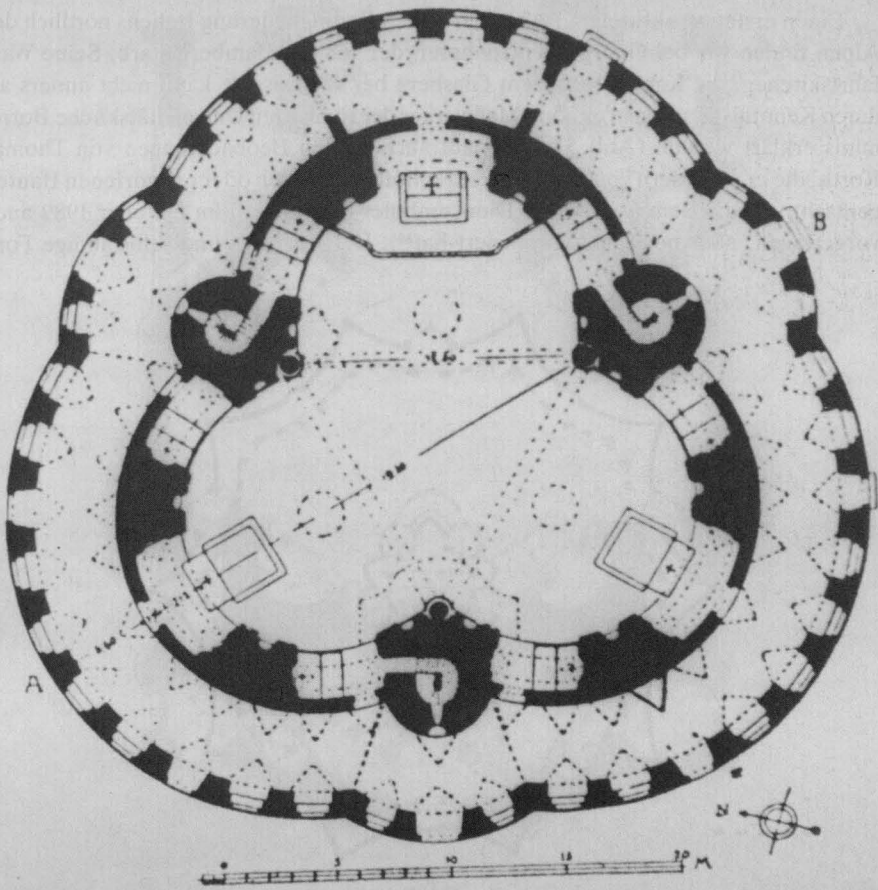


Abb. 5:

G. Dientzenhofer, Wallfahrtskirche Kappel, Grundriß

wo über einem abstrakten geometrischen Zentralbaugrundriß prismatische und zylindrische Elemente im Aufbau miteinander abwechseln und schließlich in dem hochstrebenden, zunächst noch gefalteten, vom Fensterkranz erhellten Gewölbe zu einer reinen, ruhigen Kreisform gelangen<sup>11</sup>). Verglichen mit solchen sublimen Lösungen sind die seit 1686 im Stich publizierte Kirchenprojekte des Theatinerarchitekten und Mathematikers Guarino Guarini einseitiger (Abb. 4). Sie beruhen hauptsächlich auf dem Neben- und Ineinanderfügen von Raumzellen zylindrischer oder prismatischer Form, nicht nur bei Zentralbauten, sondern auch bei Langbauten<sup>12</sup>). Dabei spielt die Prostase, d.h. die der Mauer um einen Schritt vorgestellte, schmückende Freisäule, sowie die Scharniersäule, d.h. die an Gelenkpunkten eingestellte Prostase, eine maßgebliche Rolle bei der Artikulation von Gliederung und oft auch die asymmetrisch raumüberbrückende Bogentravée, die Guarini im Gewölbebau zugunsten exotischer und theatralischer Lichtwirkungen zu nutzen versteht<sup>13</sup>).

Einen ersten strukturellen Reflex der neuen Raumgliederung Italiens nördlich der Alpen finden wir bei Georg Dientzenhofer, der 1689 in Bamberg starb. Seine Wallfahrtskirche, „die Kappel“ auf dem Glasberg bei Waldsassen, kann nicht anders als durch Kenntnis des Konstruktions-Maßwerkes der römischen Universitätskirche Borrominis erklärt werden (Abb. 5). Das paßt auch zu den Beobachtungen von Thomas Korth, die er an andern von Georg Dientzenhofer geleiteten oder entworfenen Bauten gemacht und auf dem Bamberger Dientzenhofer-Kolloquium im Oktober 1989 auch vorgetragen, aber noch nicht publiziert hat<sup>14</sup>). Die Kenntnis und selbständige Fort-

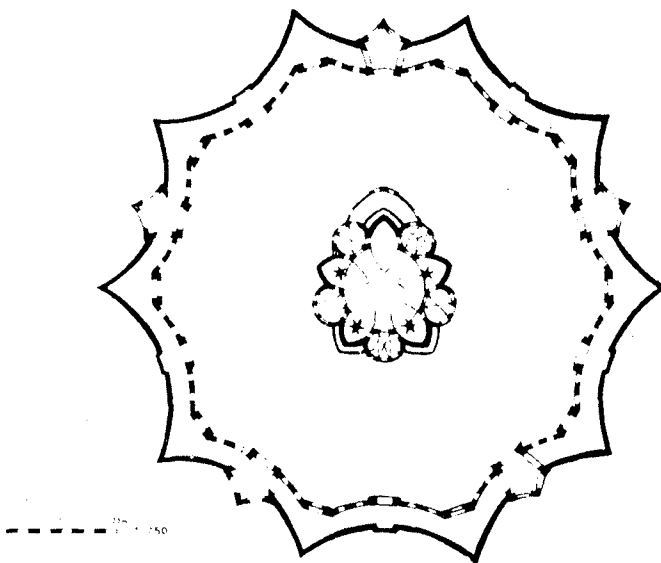


Abb. 6:  
J. Bl. Santini-Aichel, Wallfahrtskirche bei Saar (Mähren),  
Grundriß von Kirche und Ambitus

bildung einiger Gliederungsprinzipien Borrominis, wenn auch vielleicht nur auf Umwegen erworben, zeichnen auch viele Werke des Johann Blasius Santini, eines Prager Steinmetzarchitekten (1667–1723) aus<sup>15</sup>). Seine Wallfahrtskirche des hl. Johannes von Nepomuk auf dem Grünen Berg bei Saar in Westmähren veranschaulicht das Prinzip sich verschneidender und durchdringender stereotomer Körper, die als Modelle der Raumgliederung vorzustellen sind, in geradezu paradigmatischer Weise (Abb. 6). Kenntnis und Verständnis der Kirchenprojekte Guarinis verrät das Frühwerk von Johann Lukas von Hildebrandt, die 1699 entworfene ehemalige Dominikanerkirche in Deutsch Gabel

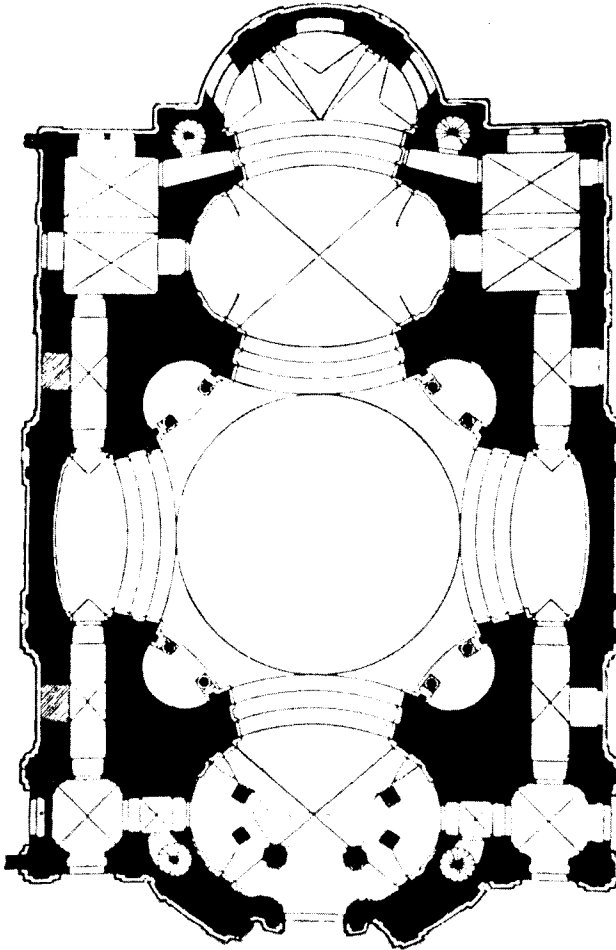


Abb. 7:  
J. L. von Hildebrandt, Grundriß der ehemaligen  
Dominikanerkirche in Deutsch Gabel

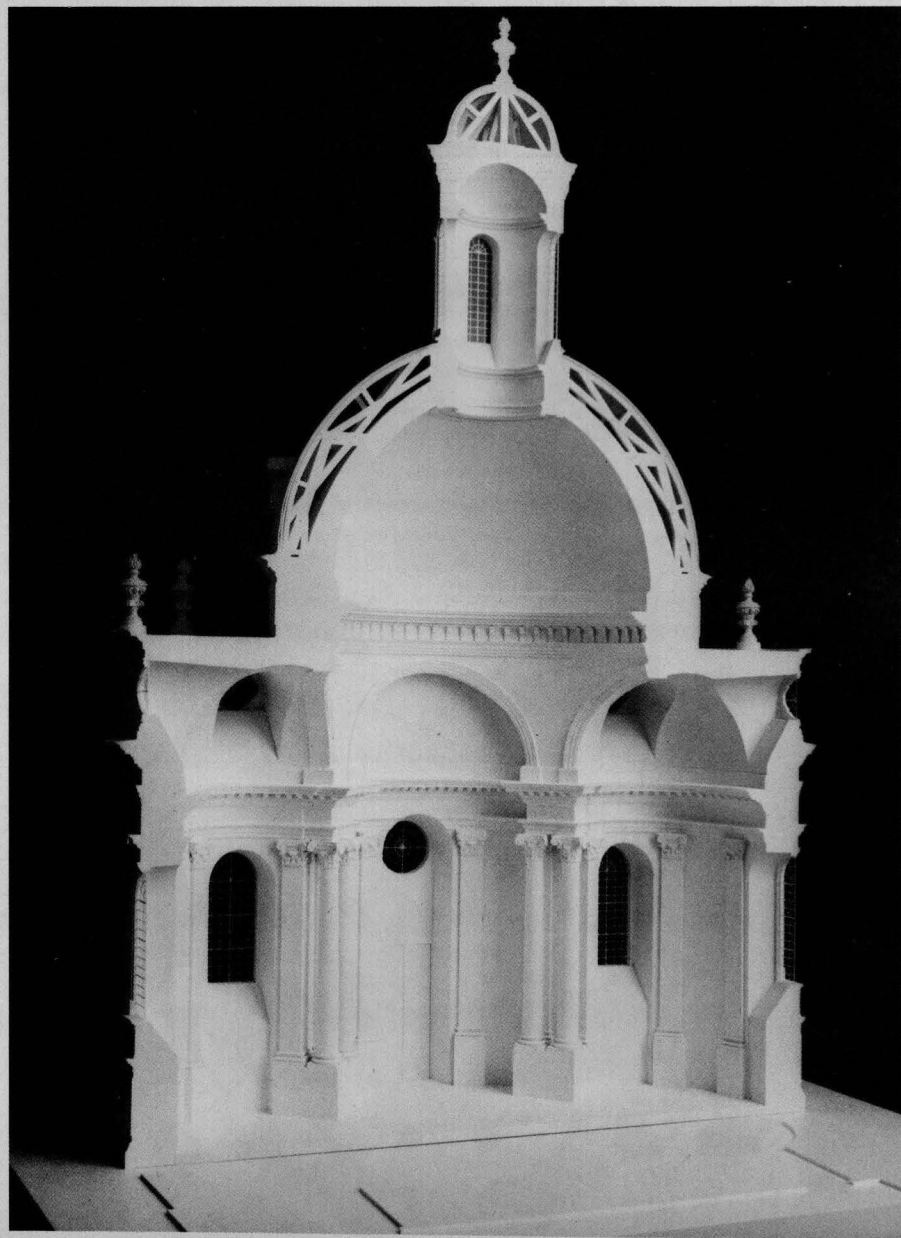


Abb. 8:  
*B. Neumann, Schönbornkapelle am Würzburger Dom, Modell (geöffnet)*

Deutsch Gabel (Německé Jablonné) (Abb. 7) und zwar sowohl in der Fassadenkonzeption wie auch im Innern<sup>16</sup>). Zwei Dientzenhoferbrüder in Böhmen und in Franken, Christoph (1655–1722) und Johann (1663–1726), greifen guarineske Anregungen auf und bilden sie in Kenntnis der regionalen Sonderentwicklungen sehr selbständig aus, so auch in der Margarethenkirche von Prag-Břevnov ab 1708, deren Entwurf aufgrund archivalischer Nachweise Christoph Dientzenhofer zugeschrieben werden kann, während seine Autorschaft an der ganzen Gruppe guarinesker Kirchen entgegen fortgeschriebener Behauptung keineswegs gesichert ist<sup>17</sup>).

Die im 18. Jahrhundert in Österreich, Böhmen, Mähren und Schlesien, in der Oberpfalz, in Main- und Rheinfranken breit ausfächernden Strömungen, die direkt oder indirekt von der borrominesken oder guarinesken Mode der Raumgliederung im Kirchenbau profitierten, erfahren bekanntlich seit 1720 durch Balthasar Neumann eine kritische Aufklärung, die so etwas wie eine „Summe“ der bisherigen Raumgliederungskünste und deren Aufhebung darstellt<sup>18</sup>). Schon im Ausführungsprojekt für die Schönbornkapelle am Würzburger Dom restituiert Neumann die gewölbte Rotunde als Zentralmotiv einer dreigliedrigen Komposition in reiner Gestalt und beendet damit die illusionistischen Versuche synthetischer Raumgliederung (Abb. 8). Seit 1727 datieren Neumanns Versuche, die gewölbte Rotunde als Hauptmotiv auch auf Langkirchen zu übertragen, Bemühungen, die zuerst an der Vierung kreuzförmiger, oft basilikaler Kirchenprojekte ansetzen, seit 1730/32 aber sich auf mehrgliedrige Kirchenräume verschiedener Anlage erstrecken und in den Kirchen von Vierzehnheiligen und Neresheim Raumwirkungen erzielen, die ein Höchstmaß an Klarheit, Durchsichtigkeit und Vernunftgemäßheit des Konstruktions-Maßwerkes mit einem Höchstmaß an Kraft, Größe und Reichtum des Raumbildes vereinigen. Man macht es sich zu leicht, wenn man in der innern Entwicklung der Neumann'schen Architektur nur eine Restitution der gewölbten Rotunde als vornehmstes Mittel der Raumgliederung zu sehen glaubt. Denn Neumanns Inventionskunst umfaßt auch die Restitution anderer, seit längerem genutzter Modelle der Raumgliederung. Das späte, im Winter 1745/46 von Neumann gezeichnete, leider nicht ausgeführte Projekt für eine Hofkirche in der Wiener Hofburg ist ein schönes Zeugnis dafür (Abb. 9): Die mittlere dominante Kuppelrotunde wird von zwei Gewölbebaldachinen begleitet und die drei großen, mehrgeschossigen Raumglieder sind in einen allseits durchgeführten Hüllraum eingebettet.

Der knappe Rückblick auf die Geschichte der Raumgliederung in der europäischen Baukunst der neueren Zeit läßt erkennen, daß die theoretischen Prämissen, die H. G. Franz für seine Transformationstheorie voraussetzen genötigt ist, mit den geschichtlichen Umständen nicht zu vereinen sind. Gliederung mithilfe der typisierten antiken Formen der Wand und mit typisierten, stereotomen Einheiten war eben für die Baumeister, zumindest der spätbarocken Periode, die selbstverständliche Methode architektonische Kompositionen auszudenken und anzufertigen: Die Raumgestalt wird durch Gliederung, nicht durch Deformation erzeugt.



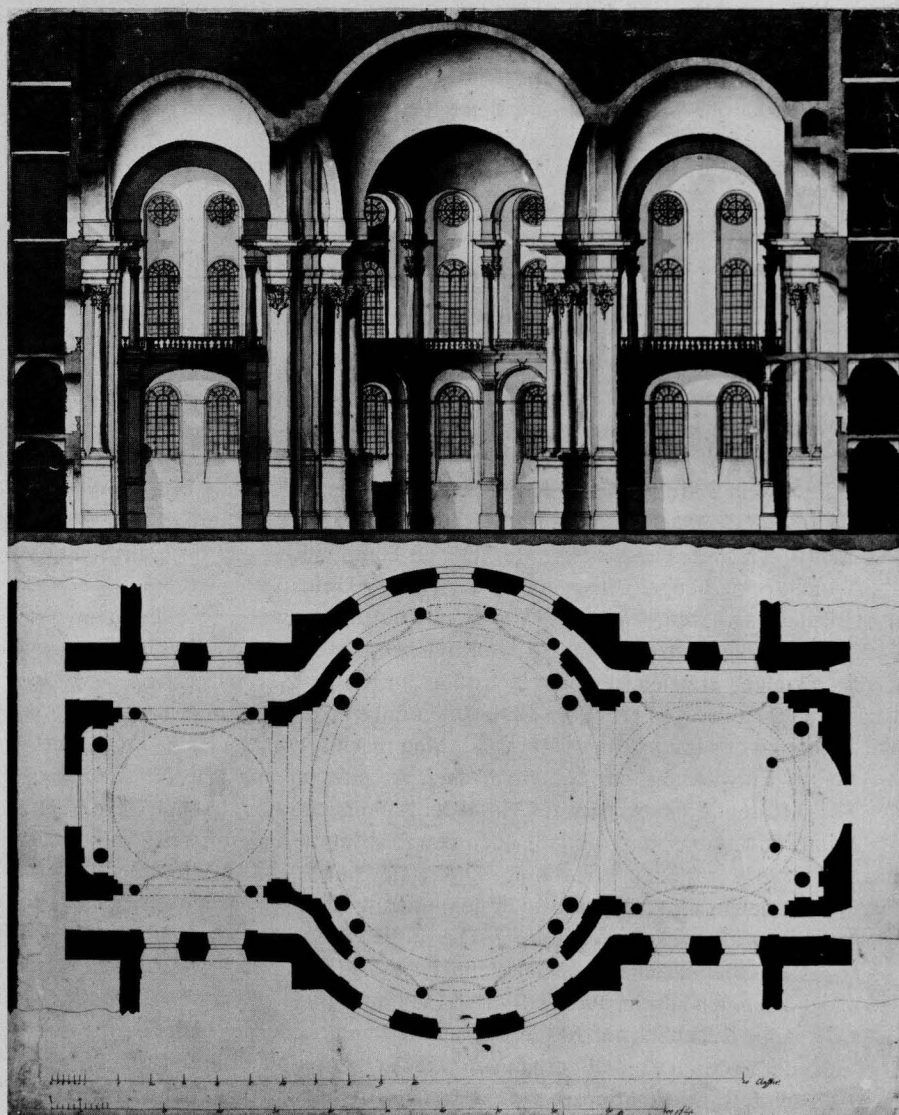


Abb. 9:

*B. Neumann, Wiener Hofkirchenprojekt, Längsschnitt und Grundriß*

## II. Joch, Fornix, Baldachin und Rotunde

Die einfachste Form der Raumordnung im Innern, besonders der Kirchen, war und ist das Joch, der gewölbte Raumabschnitt. Seit ca. 1000 n. Chr. ist eine solche, dem Frühchristentum unbekannte Ordnung der Kirchenräume in Europa üblich geworden,

ein wichtiges historisches Datum. Auch wenn wir die Jochung nicht als Raumgliederung ansehen, zeigt sie doch jedermann, von welcher elementarer Bedeutung Gliederung in der europäischen nachantiken Baukunst gewesen ist, denn solche Raumordnung in und nach Jochen ist ja schon tendenziös auf eine Gliederung ausgerichtet.

Jochung betrifft zwar das Baugefüge und die Räumlichkeit, setzt aber große ungeteilte Räumlichkeiten voraus, die von der Wand her gliedernd geordnet werden. Es gibt ein römisch-antikes Vorbild, in dem das Gewölbejoch als selbständiges, mit besonderer Signifikanz verknüpft Gebilde für sich existiert. Das ist der Ehrenbogen, die „Fornix“ in Rom und im römischen Weltreich der Kaiser<sup>19</sup>). Der Zug des Triumphators durch die Fornix des Ehrenbogens vollzog erst staatsrechtlich seinen Triumph, das tonnen- gewölbte Kompartiment der Fornix stellt das Denkmal des Triumphes monumental, d.h. für die Dauer, dar. Es ist deshalb mit Erwin Panofsky als eine Architektur anzusehen, „an die sich eine feste Bedeutung (als Signifikanz) geknüpft“ hat, was die humanistischen Architekturtheoretiker und Architekten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts nicht müde werden hervorzuheben. Die in der kunstgeschichtlichen Fachliteratur dagegen übliche lässige Bezeichnung „Triumphbogenmotiv“, die auf sehr verschiedene Aspekte des antiken römischen Ehrentors und seiner Nachahmungen angewendet wird, sollte, so sagte ich, besser durch das Wort und den Begriff der Fornix ersetzt werden<sup>20</sup>).

Die Fornix ist zwar thematisch und formal als selbständiges Joch ein echtes morphologisches Grundmotiv, ein Typus (Abb. 10). Sie stellt jedoch keine räumliche Konzentration dar, sondern bleibt Durchgang, auch wenn formal die Bündelung der Bewegungsvorstellungen deutlich spürbar ist. Erst wenn sich, wie bei dem arcus quadrifrons, die vorgestellten Bewegungen kreuzen, beginnt räumliche Konzentration, besser: Stauung wirksam zu werden. Allerdings überwiegt auch weiterhin die Bewegungsanweisung: Kreuzung von Bahnen ist die dominante Vorstellung auch in solchen Fällen.

Es ist nicht unverständlich, wenn sich bis heute und für alle Epochen der Architekturgeschichte der Usus durchgesetzt hat, Wand- und Gewölbeformen, dementsprechend auch Wand- und Gewölbegliederung voneinander zu trennen. Und das auch deshalb, weil im Bauvorgang bekanntlich Mauer- und Gewölbebau tatsächlich voneinander unabhängig ausgeführt werden. Man spricht deshalb von Gewölbeformen und von Formen der Wandgliederung und dies sogar für die fortgeschrittene barocke und spätbarocke Architektur, ohne deren Raumbildung zu beachten. Das ist verwunderlich. Redet man doch sonst viel und oft sehr dunkel von der raumgestaltenden Sensibilität der Barockarchitekten. Lediglich im Falle des sogenannten „Baldachin“ hat sich auch die Architekturgeschichte nach dem Vorbild von Hans Sedlmayr 1933 darauf verständigt, unter diesem Begriff das ganze gewölbte Joch zu verstehen, wenn die wandgliedernden Stützen mit dem Joch markierenden Bogengestell verbunden sind<sup>21</sup>). Morphologisch ist der gebaute Baldachin allerdings ein bloßes Gestell, denn über seine Einwölbung, die man sich beim gotischen Gewölbe in der Regel als ein kreuzförmiges Kappengewölbe vorzustellen hat, ist generell nichts Genaueres zu ermitteln (Abb. 10). In der Nachfolge von Hans Sedlmayr wurde sein Baldachinbegriff zudem so ausgeweitet, daß schließlich jedes Stützen- und Bogengestell, mit welchen Gewölben auch



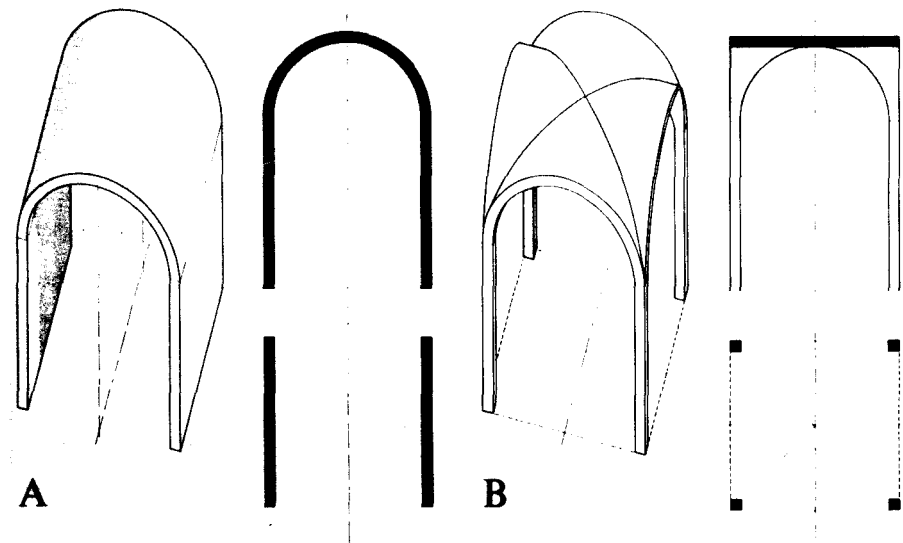


Abb. 10:  
Fornix, Baldachin. — Schematische isometrische Darstellung

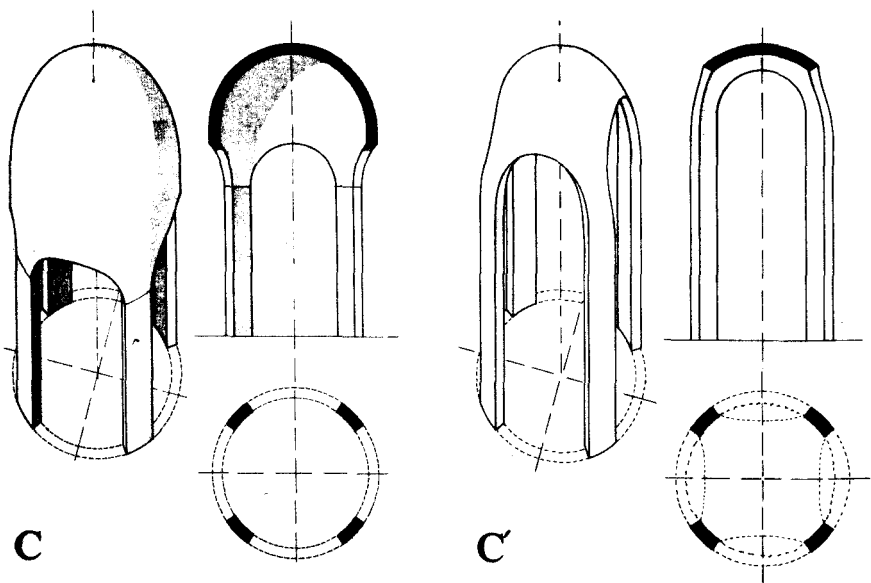


Abb. 11:  
Gewölberotunde C und C'. Schematische isometrische Darstellung

immer es eingedeckt sein mag, darunter verstanden wird, so daß solches Baldachin-gerede allzu leicht auf eine Tautologie mit Joch überhaupt hinausläuft. Man treibt sozusagen den Teufel mit dem Beelzebub aus, indem das Notwendige und Richtige der Begriffsbildung Sedlmayrs, nämlich Raumzelle zu sein, mit dem historisch offensichtlich willkürlichen: jede Raumzelle, identifiziert zu werden pflegt. Das mag vielleicht für die einfacheren Entwurfs- und Gliederungsvorstellungen der Gotik operabel sein, für die späte Stufe des Barock im 18. Jahrhundert, als man für jede Form mechanischer, geometrischer und mathematischer Spiele besonders empfänglich war, leistet solche Simplifizierung nichts. Das beweisen die erhaltenen Entwürfe und die publizierten Projekte dieser Zeit. Sie setzen neben Joch, Fornix und Baldachin noch einen andern Typus von Raumzelle, nach dem zu gliedern ist, voraus, die gewölbte Rotunde (Abb. 11), von jetzt ab hier immer nur als: Rotunde bezeichnet<sup>22</sup>).

In Gestalt des römischen Pantheon besitzt die Rotunde in der Monumentalarchitektur ein antikes Vorbild, das nicht aufgehört hat die Phantasie der europäischen Baumeister des Mittelalters und der neueren Zeit zu beschäftigen. Eine lange Reihe kleiner und großer Zentralbauten bezeugt die Fruchtbarkeit der so aufgerufenen Phantasiearbeit, zeigt übrigens auch, daß in der mittelalterlichen Architektur das Partheon in zylindrischen wie auch in prismatischen Nachbildungen, oft kolossaler Ausmaße wie z. B. dem Kuppelbau des Florentiner Domes, fortgelebt hat. Das Paradigma der Rotunde – hier als Fachwort gebraucht und nicht als versimplerter Beschreibungsterminus („Rund“<sup>23</sup>) – hat auch auf Langbauten eingewirkt. An- und Einfügungen von Rotunden in und zu solchen Langbauten kennt ja schon das Mittelalter genug, wie z. B. Saint Benigne in Dijon; in der Zeit des Humanismus belebte sich diese etwas ungeschlachte Zusammenstückung, so auf Caradosos Medaillen-Projekt für San Francesco in Rimini, in dem Bau der SS. Annunziata in Florenz, in den Projekten für die Neue Peterskirche in Rom u. a.

Die synthetischen Kompositionen des 17. Jahrhunderts und die „additiven und divisiven“ Kirchenprojekte (so der Begriff Paul Frankls), z. B. die des Guarini, konzentrieren sich geradezu darauf, die Rotunde zu einem Modell für die Gliederung oblonger und zentraler, mehrgliedriger Kirchenräume zu machen, eine distinkte Vorliebe, für die außer der archäologischen Kenntnis hellenistischer oder kaiserzeitlich römischer Denkmäler solcher Art wohl der Umstand ausschlaggebend gewesen sein dürfte, daß die Rotunde das Optimum an verdichteter Raumvorstellung erlaubt und im Raumbild ähnlich wirkt wie die Konche.

Da es für solche Bestrebungen nötig war, Rotunden seitlich zugunsten des Zusammenschlusses mit andern Raumzellen zu öffnen, spielt die seitliche Öffnung des zylindrischen, bzw. prismatischen Rotundenmantels in Form von Arkaden eine Rolle, die ich „Bogentravéen“ nenne, denn sie zeichnen sich im Grundriß (= Vertikalprojektion) als Kurve ab. Zwei Formen der schon im Mittelalter geübten Kommunikation von Rotunden nach den Seiten hin sind, neben der dem Rotundenmantel und Rotundengewölbe aufgeschichteten Wandgliederung, in der für uns einschlägigen Zeit üblich. Reichen die Arkaden mit ihren Scheiteln nicht in das Gewölbe hinein, so zeichnen sie sich nicht besonders im Rotundengrundriß ab, sondern sind identisch mit der Verti-

kalprojektion desselben (Abb. 11C). Reichen die Bogentravéen jedoch in das Gewölbe hinein, so weicht ihr Grundriß von dem der Rotunde immer mehr ab, je höher sich der Bogenscheitel auf dem Gewölbe hinaufschiebt. Er bildet sich in der Vertikalprojektion ähnlich einer Stiehkappe auf einem zweiseitig gekrümmten Gewölbe ab (Abb. 11C<sub>1</sub>).

Es ist klar, daß die zuletzt beschriebene extreme Öffnung einer Rotunde im Raumbild dem Eindruck eines Gewölbebaldachins nahekommen würde und in der Tat ist ein solcher Eindruck im 17. und 18. Jahrhundert, wenn ich recht sehe, auch angestrebt worden. Es ist aber doch zu erwarten, daß der Architekturhistoriker auch den baulichen Sachverhalt dabei im Auge behält. Und der zeigt ihm unmißverständlich anstelle von Stützen und Archivolten Zylinderfragmente sowohl unten wie oben zwischen den Öffnungen der Arkaden. Und selbst in demjenigen Fall, wo die Arkaden von Säulenpaaren und Archivolten gebildet werden, wie z. B. in der erwähnten Schönbornkapelle des Würzburger Domes (Abb. 8), beweisen die Sockel-, bzw. die Gebälkstücke über den Säulenpaaren und die Zylinderfragmente zwischen den Archivolten ganz klar, daß wir es mit einer nach dem Muster der Rotunde gebauten Raumzelle zu tun haben und nicht mit einer solchen nach dem Muster des Baldachins. Synthetische Raumkompositionen gibt es also gewiß im 18. Jahrhundert, aber sie als solche überhaupt zu erkennen und ihren synthetischen Wert zu beurteilen heißt notwendigerweise, beide Grundformen, mit denen hier gespielt wird, Baldachin und Rotunde, als Gegenstand der Komposition anzuerkennen. Ansonsten maskiert man die spätbarocke Architektur dieser Richtung als eine knochenlose Jugendstilgrinasse.

Den ersten und entscheidenden Schritt zur Anerkennung und Nutzung der spätbarocken Raumgliederung für eine Kunstgeschichte der Architektur hat Günter Neumann, der 1942 gestorbene Münchener Kunsthistoriker, in seiner Dissertation 1937 über die Entwürfe Balthasar Neumanns für die Benediktinerabteikirche in Neresheim getan<sup>24</sup>). Er schuf sich nämlich mit dem Begriff „Einheit“ einen neutralen Terminus der Beschreibung, der einerseits dem Faktum gerecht wird, daß es sich um Gliederung aus solchen Einheiten bei diesen fortgeschrittenen Entwürfen handelt und es ihm andererseits erlaubte, die verschiedenen Formen von Einheiten, also die verschiedenen Modelle für ihre Gestaltung, beschreibend zu erfassen. Innerhalb seiner beschreibenden Analysen von Kirchenprojekten und Kirchenbauten in Italien, Österreich, Böhmen und Main- und Rheinfranken hat Günter Neumann auch die Rotunde als das vornehmste Modell für Einheitenbildung bereits erkannt, wenn auch nur der Hauptsache nach und ohne den Terminus Rotunde zu gebrauchen. Auch wenn er bei der damals üblichen Benennung von Teil-Raumgliederungen als „Zylinder“ oder – noch undeutlicher – als „Oval“ geblieben ist und manch anderes in seiner Interpretation auch der guarinesken Kirchen Böhmens als zeitbedingt außer Betracht bleiben muß, so ändert das alles nichts an der grundsätzlichen Erkenntnisleistung Günter Neumanns, auch wenn diese in der Fachliteratur meist von denjenigen Autoren verschwiegen wird, die Probleme dieser Architektur behandeln: Schon die Beschreibung der Entwürfe für die Schönbornkapelle am Würzburger Dom 1721/22 durch Günter Neumann beweisen uns, daß er die Rotunde als Einheit in den spätbarocken Entwürfen und Bauten erkannt, bzw. erschlossen hat und mit dieser Erkenntnis auch für die Gruppe der guarinesken Kirchen Böhmens

wieder einen historisch und methodologisch begründeten Maßstab für ihre Beurteilung geliefert hat<sup>25</sup>).

Im Rückblick auf die Fachliteratur ist zusammenfassend festzustellen: Joch, Fornix, Baldachin und Rotunde sind als diejenigen Modelle erschließbar, nach welchen im 17. und besonders im 18. Jahrhundert auch große kirchliche Räumlichkeiten gegliedert werden. Daß dabei der Zusammenhang von Wand und Wölbung ausschlaggebend ist, leuchtet ein, und daß insbesondere bei Verwendung der Rotunde als Gliederungsfaktor, „Rundung“, bzw. „Kurve“, ein auffälliges Merkmal darstellen, braucht keine besondere Hervorhebung. Dagegen ist es nötig zu wiederholen, daß die Kurve nicht aus der Geraden, sondern daß Kurve und Gerade erst durch entsprechende Gliederung mit verschiedenförmigen Modellen („Typen“) entsteht und erklärt werden kann. Erst durch die Annahme solcher Gliederungsfaktoren, welche übrigens die erhaltenen Bauzeichnungen und Entwürfe der Zeit ja tatsächlich im Konstruktions-Maßwerk sichtbar machen, kann man nämlich erklären, welche Kurve, welcher Grad von Biegung, welche Winkel bei prismatischer Gestaltung erscheinen und warum dem so ist.

Die Transformationstheorie von Heinrich Gerhard Franz, die ja ab ovo eine Deformationstheorie ist, ignoriert diese Eigentümlichkeiten der damaligen Inventionspraxis. Sie kann sich deshalb nur auf den oberflächlichen Eindruck und auf die charakterisierende Assoziation berufen, nicht auf den baulichen Sachverhalt, auf diese erstrangige Instanz der Architekturgeschichte, sofern sie Kunstgeschichte sein will.

Es lohnt sich also, meine seit 1971 mehrfach geäußerte Ablehnung der Transformationstheorie von H.G. Franz einmal im Zusammenhang darzustellen, weil die daraus zu ziehenden Schlußfolgerungen nicht nur eine sehr eigentümliche Leistung böhmischer Baukunst betreffen, sondern auch die Epoche selbst und ein grundlegendes Problem unseres Faches als einer historischen Denkmalwissenschaft<sup>26</sup>).

### **III. Die Raumgliederung der ehemaligen Benediktinerpropsteikirche St. Margareth in Prag-Břevnov**

Wenden wir uns jetzt der Gruppe der guarinesken Kirchen Böhmens zu. Dazu gehören bekanntlich in Prag die ehemalige Benediktinerpropsteikirche St. Margareth in Břevnov und die ehemalige Jesuitenkirche St. Niklas auf der Kleinseite, ferner zwei Paulanerklosterkirchen bescheidener Ausstattung auf dem Lande in Obořište (Woborschischt) und in Nová Paka (Neu Paka) sowie die ehemalige Klosterkirche der Klarissen in Eger (Cheb). Zu diesen Langbauten rechne ich hinzu die ehemals Sternberg'sche Schloßkirche in Smřice (Smirschitz) in Nordostböhmen (Abb. 12).

Die Zusammengehörigkeit wird mit verschiedenen Argumenten begründet, einmal wegen der Raumgliederung, an der guarineske Züge erkennbar sind, andererseits aber wegen der „Kurve“ als dem allseits und immer wiederkehrenden Leitmotiv der Gestaltung der Raumgrenzen.

Im ersten Fall bildet die Architektur Guarinis den Ausgangspunkt und die Raumgliederung ist Gegenstand des Vergleichs. Im zweiten Fall wird das „Kurvige“ an diesen Bauten als Deformation von geradlinigen Raumgrenzen erklärt und als das historische

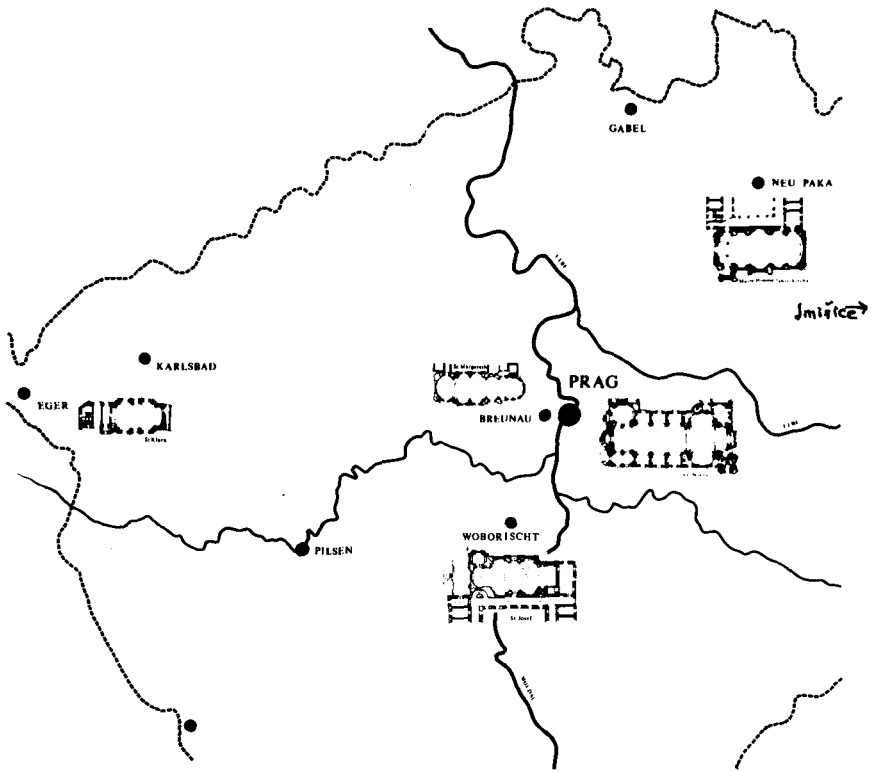


Abb. 12:  
*Die guarinesken Langkirchen Böhmens*

Element die Behauptung eingeführt, daß alle fünf Langbauten das Werk eines Baumeisters darstellen, nämlich des Christoph Dientzenhofer (1655–1722). Es ist allerdings irreführend, wenn Milada Vilimková kürzlich den Eindruck erzeugen möchte, daß nur der Widerspruch gegen solche Zuschreibung die Fachwelt teilt. Dem ist nicht so. Der Dissent greift tiefer. Schon die Beschreibung dieser Kirchenbauten ist kontrovers, also die Grundlage auch jeder Zuschreibung und aus stilistischen Erwägungen ausgesprochenen Autorendedikation. Wir erörtern deshalb die Baumeisterfrage nicht, die trotz gegenteiliger Behauptung für die fünf Kirchen archivalisch keineswegs geklärt ist, sondern prüfen und analysieren den baulichen Sachverhalt an einem Beispiel. Dafür wählen wir den Kirchenbau in Prag-Břevnov, denn für diesen Bau ist die Autorschaft des Christoph Dientzenhofer, dem ab 1715 ca. auch der Sohn Kilian Ignaz geholfen hat, hinreichend geklärt und die Zugehörigkeit zu der guarinesken Gruppe ist allgemein anerkannt.

Die Kirche wurde auf Betreiben des Braunauer Abtes Otmar Zinke und zugunsten der Wiederherstellung dieser ersten und bedeutenden Benediktinerabtei Böhmens in

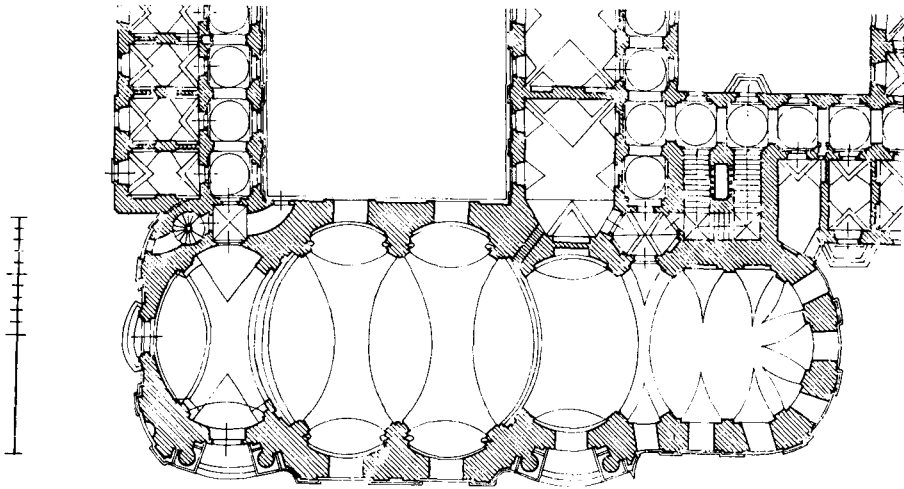


Abb. 13:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Grundriß*

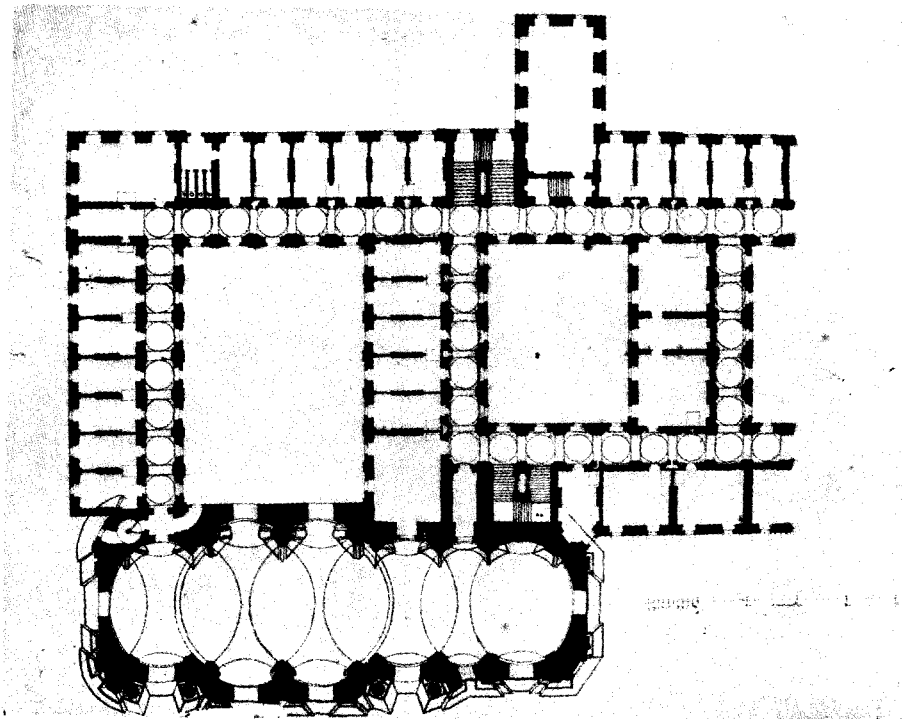


Abb. 14:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, ursprüngliche Planung*

den Jahren 1709 bis 1715 erbaut, offenbar in zwei Bauperioden, wie Viktor Kotrba wahrscheinlich machte und die Archivstudien von M. Vilimková bestätigten<sup>27)</sup>. Der Chor über der hochmittelalterlichen Krypta entstand erst ca. 1714–1715, das Langhaus schon 1709–1713. Der Chor war ursprünglich anders als heute geplant. Das beweisen zwei Grundrißzeichnungen in der Plansammlung des mährischen Architekten Franz Anton Grimm, heute im mährischen Landesmuseum in Brunn (Brno), die Jiří Kroupa 1982 publizierte<sup>28)</sup> und von denen wir einen hier abbilden (Abb. 14). Die ursprüngliche Chorform auf diesem Grundriß ist im Vergleich mit einem modernen Kirchengrundriß sofort zu erkennen (Abb. 13). Auf sie gehen wir erst ein, nachdem die Baugestalt des Langhauses bestimmt und beschrieben ist. Auch die Entstehungsgeschichte des kleinen Klosters der damaligen Propstei, das nördlich und nordöstlich der Kirche liegt, bleibt jetzt außer Betracht. Seine Entstehungsgeschichte ist geklärt<sup>29)</sup>. Die Kirche steht mit ihrer westlichen Portalfront, mit ihrer Südseite und mit dem Chor frei. So erkennt man sie hinter den niedrigen Mauern und dem schönen Torbau Kilian Ignaz Dientzenhofers von der Landstraße aus, die von der Prager Kleinseite hinaus auf den Weißen Berg hinzieht (Abb. 15).

Das Langhaus besteht aus vier Einheiten (Jochen), die ich von West nach Osten zähle. Die Einheiten 1 und 4 sind zylindrisch ummantelte, zur Mitte und zum Chor hin geöffnete Gewölberotunden ebenso wie der ursprünglich geplante Chor auf den erwähnten Brünner Zeichnungen. Die Einheiten 3 und 4 bilden ein Doppeljoch. Es ist



Abb. 15:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Kirche und Kloster von Süden*

breiter und höher, schließt außen gerade ab, seine Kanten sind in breiten Kehlen zurückgestuft. Dieses Doppeljoch ist innen nach Art der süddeutschen Wandpfeilerkirchen des Barock organisiert.

Der Übergang zum heutigen Chor erfolgt wie auf dem Brünner Grundriß mithilfe seitlicher Lückenbüßer, obwohl der heutige Chorbau keine Rotunde mehr ist, wie ursprünglich vorgesehen, sondern eine Fornix darstellt, die mit einer gewölbten Konche als Apsis nach Osten abschließt.

Das Langhaus ist also aus Rotunden und aus dem mittleren Doppeljoch zusammengesetzt und sollte ursprünglich auch mit einer Rotunde als Chor (bzw. Presbyterium) im Osten schließen. Diese allgemeine Disposition der Raumgliederung bringt der Außenbau ganz klar zur Darstellung, wie die freistehende Westfront und Südseite beweisen (Abb. 17, 16).

Sofort erkennen wir die beiden eingezogenen Rotunden 1 und 4. Denn sie zeigen sich als Mauerzylinder, die nur teilweise sichtbar werden, weil sie im Westen vom Eingangsbau und in der Mitte vom Doppeljoch überschritten werden. Am Chor ist diese klare Überschneidung auch, jedoch nur dem Anschein nach wiederzufinden, denn dort stülpen sich die Chormantelmauern lippenförmig vor, so daß eine ähnliche Überschneidung veranschaulicht wird, die jedoch von einer näheren Prüfung der Gliederung allerdings nicht bestätigt werden kann, wie später noch zu zeigen ist.

Unsere beschreibenden Feststellungen nutzen, wie man bemerkt, den allbekannten Eindruck aus den Bildkünsten seit der Renaissance, aus dem wir aufgrund von „Überschneidung“ auf die Existenz verschiedener Körper schließen, von denen nur die vorderen ganz sichtbar werden, die hinteren also von diesen „überschnitten“ werden, ohne daß wir ihnen deshalb nur eine fragmentarische Existenz zubilligen. Zweischichtigkeit also ist in der Architektur für solchen Eindruck die Voraussetzung, ein Kunstgriff, der



Abb. 16:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Südfront*



lange vor Prag-Břevnov in der Baukunst angetroffen wird und den Guarini bei seinen Kirchenprojekten sehr konsequent nutzte.

Die Rotunden 1 und 4 gehören also zur innern, das größere Doppeljoch und die Eingangsfront gehören zur äußeren Schicht. Daß wir Mehrschichtigkeit und die daraus erschließbare Annahme von zwei verschiedenen Raumgliederarten wahrnehmen und richtig interpretieren, beweisen auch und nachdrücklich Fenster- und Säulenordnung. Erst sie erlauben nämlich kraft ihrer Anordnung und Form den besagten Eindruck als baukünstlerisch wirklich intendiert anzusehen.

Die Fenster und die Pilaster, sowie die Fensterattiken über dem Traufgesims, die nach 1, 2/3 und 4 gruppiert sind, wirken als Elemente der Zusammenfassung, sie sichern



Abb. 17:  
Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Westbau

gliederungsgerecht den Zusammenhang der deutlich erkennbaren verschiedenartigen Einheiten. Die defilierende Anordnung der hochgesockelten jonischen Ordnung ist evident. Sie wird auch am heutigen Chor fortgesetzt. Mindestens ebenso große Bedeutung für den Zusammenhang besitzen Form und Position der großen Fenster. Sie bequemen sich zwar den zylindrischen Mantelformen der beiden Rotunden in der Leibung an, zeigen aber am ganzen Langhaus überall dieselbe Form und Größe, nur am Chor sind sie kleiner und mit einem ovalen Oberlicht versehen. Das schmalere Intervall am Chorschiff fällt auf, es erklärt sich offensichtlich aus dem ursprünglichen Plan, der an dieser Stelle, die besonders wichtig ist, einen unfragmentierten Zusammenschluß von zwei ovalen Rotunden vorsah (Abb. 14). Wir kommen auf diese Stelle bei der Beschreibung der Binnengliederung zurück.

Wie wichtig die Säulenordnung für die Unterscheidung der Rotunden und des Doppeljoches wie auch des Vorhallenbaus ist, zeigt eine genauere Prüfung der Anordnung eindringlich. Wir erkennen dann nämlich, daß die Pilaster ununterbrochen den Fortgang der Ordnung sichernd postiert wurden, Sie sind den gekurvten und den ebenen Mantelmauern aufgeschichtet, d. h. man findet sie auch hinter den freistehenden Säulen (den sogenannten Protasen), die vor die Rotundenmauern und die vordere Schicht begleitend (akkompagnierend, wie man sagen kann), angeordnet sind. An diesen Stellen bemerken wir auch jonische Pilaster, die von der vorderen Schicht stark überschritten werden und damit deutlich anzeigen, daß auch beim Doppeljoch noch eine hintere Schicht hinzugedacht werden muß, was nur heißen kann, daß wir uns die Rotunden 1 und 4 innen in Verkettung mit dem Doppeljoch vorzustellen haben. Eine weitere und eine sehr wörtliche Form der Mehrschichtigkeit ist also beachtet worden.

Daß der Westbau ein selbständiges Bau- und Raumglied ist, nicht nur eine Fassade, das geht aus der kantenumgreifenden, außen abgerundeten Gliederung ebenso hervor wie aus dem Verhältnis zu der Rotunde 1. Daß die Pilasterordnung eine zusätzliche, den Fenstermauern aufgelegte Schicht der Gliederung darstellt, zeigt deutlich das Doppeljoch, wo wir die Ordnung stets als verkröpfte Pilasterstellung finden und noch zusätzlich unsere Phantasie durch die Blendfelder unter den Großfenstern Anlaß erhält, Schichtung als einen durchgehenden Grundzug der Komposition anzuerkennen<sup>30</sup>).

Ein Wort noch zu dem Portal-, bzw. Westbau (Abb. 17). Der Ausdruck gilt zu Recht, denn die kleinen Rechteckfenster an der nordwestlichen abgerundeten Kante verweisen ja von sich aus auf das Innere, auf eine Wendeltreppe nämlich, die die entstandenen Lücken zwischen innerem Rotundenzylinder und äußerer ebenen Fassadenmauer klug für die Kommunikation nutzt. Dort führen Treppen auch auf das Gewölbe unter dem großen abgewalmten Satteldach mit den seitlichen Fensterattiken. Im übrigen sehen wir am Westbau eine dritte Schicht scharnierförmig und verstärkend als Pilasterauflage um die Kanten gelegt, eine Analogie auch zu jener ebenen Mauer, die am Doppeljoch so etwas wie eine dritte Schicht darstellt.

Dominieren außen die Zusammensetzung aus Rotunden und aus dem Doppeljoch, aus „rund“ und „eben“, bzw. „gerade“, wie man sagt, so veranschaulicht das helle, rhythmisch innervierte Raumbild die Zusammenfassung der Gliederung eindrucksvoll (Abb. 18). Hauptsächlichlicher Träger dieses Eindrucks sind die großen gesockelten kom-

positen Pilaster und ihre eigentümliche Verbindung mit den Gewölben, unterstützt durch die vorzügliche Lichtsituation des Kirchenraums.

Es hat den Anschein, daß diese großen Pilaster schräg stehen. Sie sind mit ausladenden Gebälkkröpfen beladen. Über ihnen greifen die Gewölbefüße tief hinab, während die Schildbögen der Fensterwand hoch aufgehen. Es gibt also keine veranschaulichte Trennung von Wand und Wölbung in Gestalt eines durchgehenden Gebälks oder Gesimses, wie das in der boemo-italienischen und austro-italienischen Baukunst nach italienischem Muster üblich war. Solche artikulierende Sonderung von Wand und Wölbung verhindert schon der hohe Sitz der großen Fenster und die im Doppeljoch deutliche Unterscheidung von pfeilerhafter Zusammenfassung und ausgedehnter, entspannter Fensterwand. Das alles, was wir beschreiben mußten, verweist auf die süd-deutsche Wandpfeilerbauweise, die hier nicht nur als ein totes Schema, sondern als Gestaltung von Architektur wirksam geworden ist<sup>31</sup>).



Abb. 18:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres, Blick nach Osten*

Die Form der Gewölbe ist vom Besucher, von unten, nur schwer auszumachen. Die angeblich schon 1717 (in dieser Form?) geplanten, aber erst 1722 ausgeführten Gewölbemalereien von Johann Jakob Steinfels erwecken den Eindruck von gratlosen böhmischen Platzl-Gewölben zwischen den viermal eingezogenen Bögen als einer inneren Schicht, deren Umrisse durch die schräggestellten großen Pilaster verursacht werden, während spitzovale, bzw. spitzelliptische Verbindungsgewölbe in der Hauptachse und scheinbar ähnliche Gewölbe an den Langseiten die hintere (obere) Schicht darstellen. Vordere und hintere Schicht ergänzt man leicht nach dem Modell der überschneidenden Formen in unserer Vorstellung zu querovalen großen Rotundengewölben, die auf solche Weise illusioniert werden. In den dunklen Feldern, so denkt der Besucher, überlappen sich diese ovalen Rotundengewölbe. So ist wohl der oft verwendete Ausdruck „Raumdurchdringung“ zu verstehen, der seit A. E. Brinckmann in der Fachliteratur auftaucht, und mit dem, wie sich herausstellt, die Zweischichtigkeit aufgrund eines entsprechenden Konstruktions-Maßwerkes gemeint war. Das schöne Raumbild der Kirche in Prag-Břevnov enthält also die Illusion einer defilierenden Baldachinfolge, die in eine umgreifende, in sich verkettete Folge von querovalen Rotundengewölben eingebettet ist und die in dem eingezogenen Chor mit der schönen Lichtfigur der Fenstergruppe à la Passauer Dom abschließt.

Ich sage: Illusion. Denn der bauliche Sachverhalt, der diesen Eindruck erlaubt oder ermöglicht, ist viel reicher und enthält, ebenso wie der Außenbau, neben der faktischen Schichtung und zugunsten des beschriebenen Eindrucks dieselbe Zusammensetzung



Abb. 19:

Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres, Nordwand des Doppeljoches



aus Rotunden und Baldachineinheiten neben und hintereinander wie der Außenbau, aus dem die Illusion des Ineinander herausgestaltet und nicht nur vom Maler hervorgerufen wird. Erklären wir das jetzt im Einzelnen, wobei dem Doppeljoch eine wichtige Rolle zukommt.

Blickt man – ungewöhnlich für uns im fotophilen Zeitalter – auf die Nordwand des Doppeljoches (Abb. 19), kann nicht mehr zweifelhaft sein, daß das Doppeljoch nach Art einer süddeutschen Wandpfeilerhalle organisiert ist. Wir sehen inmitten den übereck stehenden Wandpfeiler, der weitgehend von den Fensterwänden abgelöst erscheint.



Abb. 20:

*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres: Fotomontage  
(Rotunden-Wandpfeilerpilaster und Verschmelzung beider)*

Andererseits finden wir am Beginn und am Ende des Doppeljochs zwar die schräggestellten Pilaster, mit denen auch die schrägen Flanken des mittleren Wandpfeilers armiert sind. Aber dann ändert der hier vermutete Pfeiler sozusagen seine Natur und wird in einer reliefhaften, sich gliedernden und kurvig eingezogenen Zungenmauer fortgesetzt, mit der das Doppeljoch eingezogen und im anschließenden Gewölbe abgewalmt wird, so daß es sich als eine jochübergreifende Einheit präsentiert.

In den im Westen wie im Osten sich anschließenden, zum Doppeljoch geöffneten Rotunden-Einheiten sind die großen Pilaster der zylindrischen Fenstermauer bloß aufgeschichtet, dort gibt es keinen Pfeilerkern wie mitten im Doppeljoch. Die Pilaster zeigen deshalb gekrümmte Sockel, Spiegel und Gebälkköpfe, während sie im Doppeljoch und ganz konsequent stets ebene Fronten und Gebälkköpfe besitzen. Meine Fotomontage zeigt diese Unterschiede deutlich und gesellt zu den beiden Typen des Rotunden- und des Baldachinpilasters auch das Beispiel der schon beschriebenen Verschmelzung beider Typen (Abb. 20). Eine genaue Beachtung des baulichen Sachverhalts, die ja für den Architekturhistoriker, wenn er nicht zum bloßen Geschichtenerzähler werden will, unerlässlich ist, beweist also die Differenzierung der großen Ordnung nach Rotunden- und nach Wandpfeilerjochen und läßt auch die synthetischen Gelenkpunkte dieser Komposition zweifelsfrei erkennen.

Dasselbe Ergebnis ergibt eine Prüfung der Abseiten, die, wie es scheint, allen Einheiten 1, 2, 3 und 4 des Langhauses als seitliche Begleitung angehören. Aber auch dieser Eindruck ist falsch.

Nach dem baulichen Befund zerfallen auch die Abseiten in solche der Rotunden, und das heißt hier: in fiktive, und in solche der Baldachine, d. h. in echte des Doppeljochs. Wie ist das zu verstehen? Die im Gewölbe sich abzeichnenden spitzovalen Abseiten der Rotunden-Einheiten 1 und 4 existieren als Abseiten, d. h. als Raumbuchten, überhaupt nicht. Sie bestehen für uns nur aufgrund der zweischichtigen Gewölbeausbildung der Rotunden, nicht aber als in sich konzentrierte Raumteile (Abb. 21). Ein ähnlich fotografiertem Aufblick jedoch zum Baldachingewölbe des Doppeljoches belehrt uns dagegen darüber, daß diese Abseiten dort nicht nur gewölblich illusionierte, sondern auch in der Organisation der Wandgliederung verankerte sind. Sie sind deshalb faktisch als Raumgliederung vorhanden, während die der Rotunden nur Bestandteile der Gewölbegliederung sind (Abb. 22). Die entsprechenden Gewölbefelder des Doppeljochs sind nämlich nicht spitzoval, sondern ihr bikonvexer Umriss ist an den Enden offen, sie enthalten echte Räumlichkeit und sondern sich aus dem Gesamtverband als Abseite aus, was in den Rotunden-Einheiten lediglich von der Malerei vorgetäuscht, nicht aber von der Wandgliederung mit vollzogen wird. In diesen „echten“ Abseiten des Doppeljochs sind auch die Seitenaltäre postiert mit ihrer illusionistisch den Mantelmauern aufgemalten Retabelarchitektur.

Der Grund für die beschriebene Unterscheidung von echten und fiktiven Abseiten liegt also im Pfeilerkern der Wandpfeiler des Doppeljochs (Abb. 19), der – natürlich! – in den Rotunden-Einheiten fehlt und auch fehlen muß, denn dort sitzen die Pilaster direkt den Mantelmauern auf, im Doppeljoch aber den Pfeilerkernen der Wandpfeiler. Die Kanten dieser Pfeiler sind zwar abgerundet (und sollen das auch wegen der

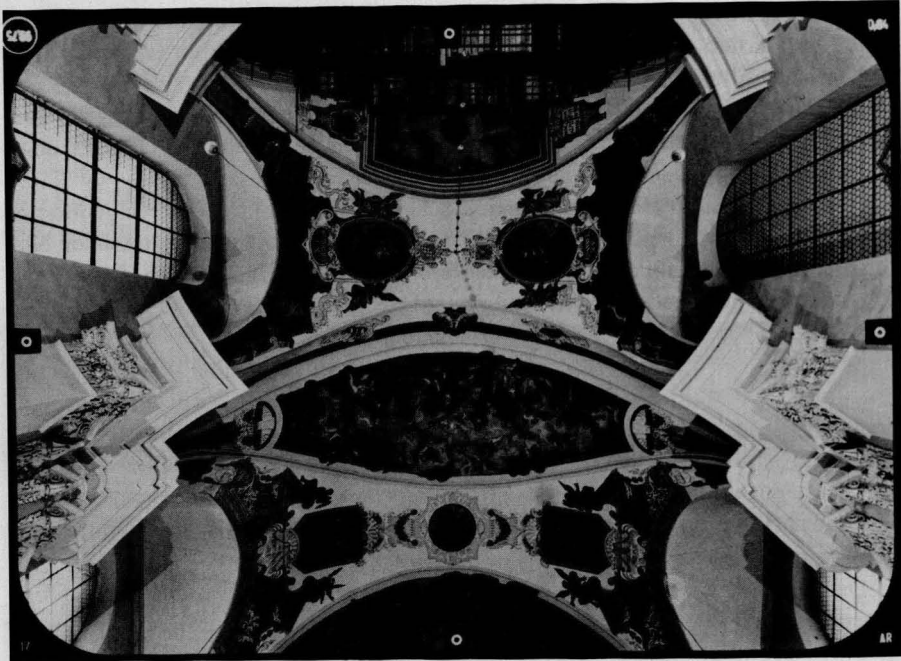


Abb. 21:

*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres, Rotundengewölbe*

Abseitenbindung sein), sie sind aber breit genug, um die spitzovale Figur der Abseitengewölbe aufzusprengen und sie damit auch als eigene Räumlichkeit in der Wandzone auszuweisen, ganz abgesehen davon, daß mittels dieser Maßnahme die Loslösung des Pfeilers von den Fensterwänden fürs Auge vollends erwirkt wird.

Man sieht: Auch bei der Frage: Haupt- und flankierende Nebenräumlichkeit bleibt also bei genauer Prüfung des Sachverhalts die durchgehende Unterscheidung von Rotunden-Einheiten und Baldachin-Einheiten bestehen und so erklärt sich die Illusion der Ineinanderbildung für das Auge aus der intelligenten und konsequenten Nebeneinanderstellung von Rotunde und Baldachin.

Überprüfen wir jetzt alles an den faktischen Gewölben, wobei wir selbstverständlich stillschweigend die Unregelmäßigkeiten in Kauf nehmen müssen, die bei jeder Herstellung der Wölbung entstehen und die zu Unrecht oft genug, wenn vermessen und aufgedeckt, als Argument gegen Entwurf und Planung ins Feld geführt werden: nicht, daß wir die Feststellungen solcher oft aus Sparsamkeit erzeugten Unregelmäßigkeiten und Abweichungen im Gewölbebau kritisieren! Das ist nicht der Fall. Wir bedauern nur die falschen Schlußfolgerungen, die aus solchen Feststellungen gezogen werden. Ein Hindernis für unsere Überprüfung besteht in der betrüblichen Tatsache, daß bis heute noch keine fotogrammetrischen Gewölbevermessungen für Prag-Břevnov publi-



Abb. 22:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres, Doppeljochgewölbe*

ziert wurden. Durch das Entgegenkommen von Herrn Dr. Vlastimil Jiřík war es mir im Mai 1989 endlich möglich, die Gewölbe der Kirche von oben einer kurzen Prüfung zu unterziehen. Das Ergebnis dieser Autopsie erläutere ich anhand des Konstruktions-Schemas von O. Stefan 1927, das immer noch die beste Einsicht in die Konzeption der Gewölbe von Prag-Břevnov ergibt. So gut wie möglich werden dabei Beobachtungen und Ergänzungen von M. Korecky beachtet<sup>32</sup>).

Stefans Schema, auf das sich auch Günter Neumann stützte (Abb. 23), unterscheidet richtig die kleineren Kuppelrotunden der Einheiten 1 und 4 und das größere Doppeljoch 2–3. Falsch ist die angegebene Fragmentierung der Rotundeneinheit 4 nach Osten zu. Die Autopsie ergab eindeutig von oben an dieser Stelle, daß die an ihrer Oberfläche wie üblich durch Radialgurte armierte Rotundenkuppel ohne Abstriche nach Osten, zum Chor hin, vollständig ausgebildet ist. Der Gurt, den Stefan im Längsschnitt richtig eintrug, ist also ein echter „Querschnittsgurt“<sup>33</sup>). Er stellt die entsprechende Verschneidung von Arkade und Zylindermantel der Einheit vier dar. Der ihm heute begegnende symmetrische Gurt des Chorgewölbes ist jedoch, wenn ich mich so ausdrücken darf, „nur um des Reimes willen“ da. Denn er wurde lediglich einem konventionellen Tonnengewölbe (einer Fornix) unterlegt und ist dem echten Querschnittsgurt spiegelsymmetrisch nachgebildet, eine dekorative, nicht eine strukturelle Gliederung. Die heutige



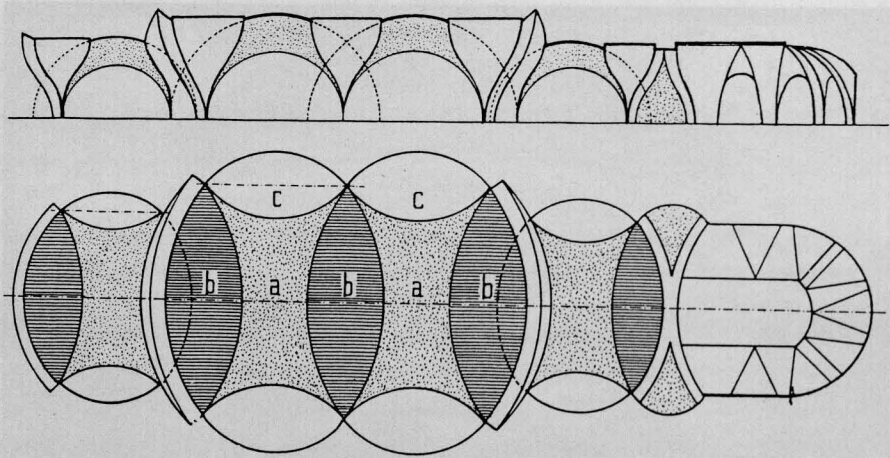


Abb. 23:  
Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Schema nach Oldřich Stefan

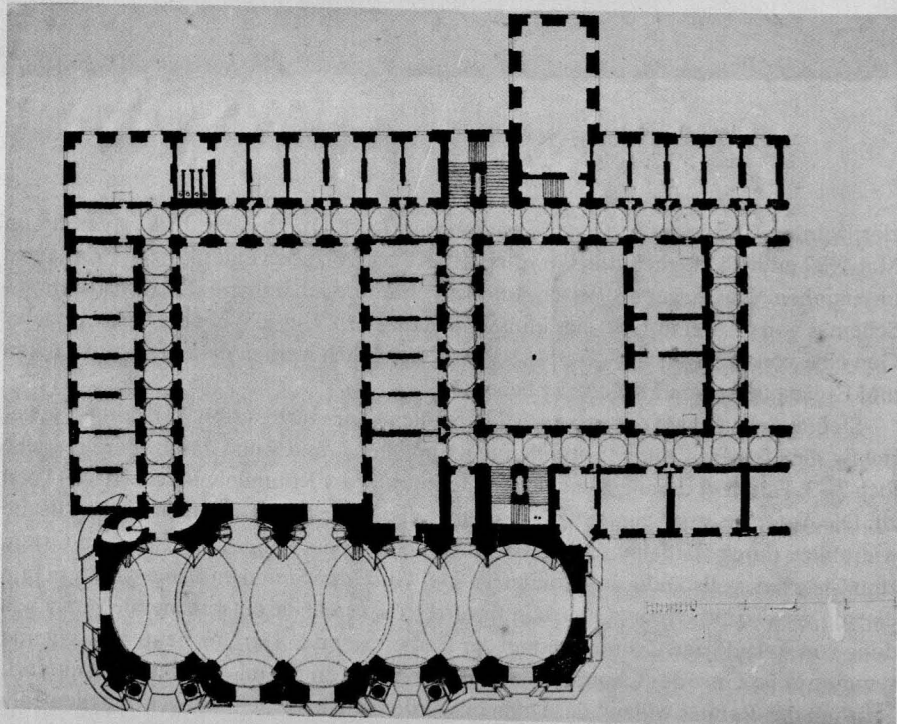


Abb. 24:  
Prag-Břevnov, Margarethenkirche, ursprüngliche Planung, Grundriß

Lösung enthält also noch von der ursprünglichen, in den Brüner Zeichnungen überlieferten Chorplanung (Abb. 24) die vollständige Ausbildung der Rotundeneinheit 4, nimmt ihr aber den beabsichtigten Sinn, der ja nur darin bestanden hat, zwei vollständige Rotunden sich berühren zu lassen, wobei eben die schon des öfteren apostrophierten Lückenbüßer entstanden sind. Nach dieser Planung hätte bereits vor 1713/15 in Prag-Břevnov an dieser Stelle jene Lösung bestanden, die wir z. B. aus dem von Balhasar Neumann signierten und 1732 datierten Berliner Projekt für die Hofkirche in der Würzburger Residenz kennen und die dort auch ausgeführt zu sehen ist, vorausgesetzt, man will sie sehen (Abb. 25). Allerdings müßten die sich berührenden Querschnittsgurte tatsächlich auch im Scheitel schräg und zueinander geneigte Schnitte ergeben, was in Prag-Břevnov selbst für den echten Querschnittsgurt nach meinen Beobachtungen kaum zutreffen dürfte<sup>34</sup>). Immerhin lehrt uns diese Stelle wie auch der ursprüngliche Chorplan, daß es sich bei der Konzeption der Raumgliederung dieser Prager Barockkirche um eine Erfindung hohen Ranges handelt.

Richtig sind bei Stefan die Anfangs- und Schlußabwalmungen des Doppeljoches angegeben und aufgefaßt. Ob jedoch die von Stefan mit a angegebenen Gewölbeteile tatsächlich im Scheitel gekrümmt und nicht eben sind, möchte ich solange bezweifeln, solange noch keine ausreichende fotogrammetrische Vermessung publiziert wurde. In

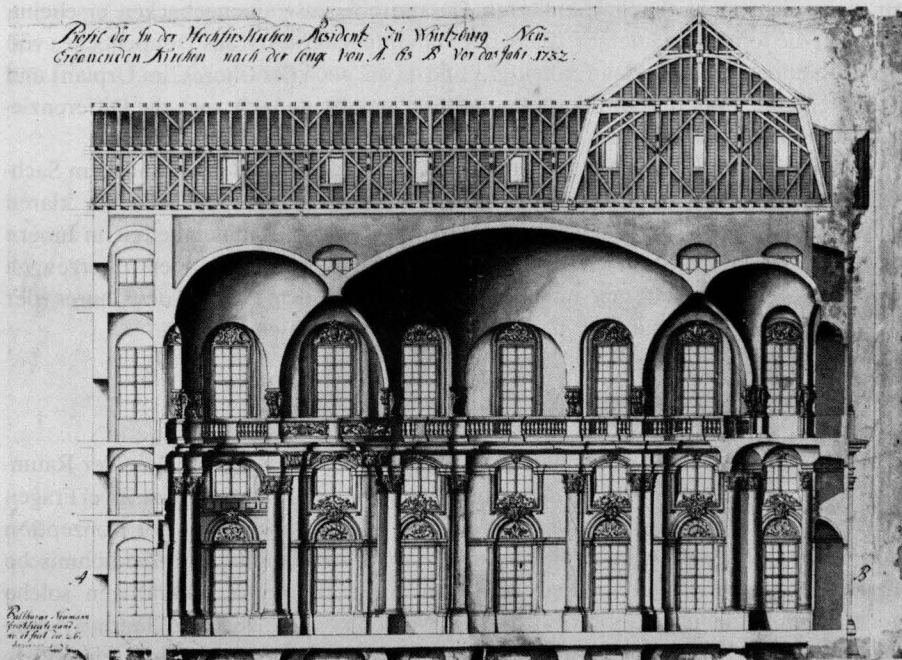


Abb. 25:

B. Neumann, Hofkirchenprojekt 1732 für Würzburg, Längsschnitt

diesem Fall liegt die Beweislast nicht bei den Kunsthistorikern, die sich seit langem mit diesen Fragen befassen, sondern bei der nationalen Denkmalpflege. Von oben jedenfalls bildet das Doppeljochgewölbe ein im Osten abgewalmtes Muldengewölbe mit flachem, also ungefähr auch ebenem Scheitel, das an seinen Längsseiten wohl in der Mitte das Eingreifen der Wandpfeiler merken läßt, aber nicht die Differenzierung in Platzln und in spitzelliptische Verbindungsgewölbe. Tiefer liegen dann im Norden und Süden die rechtwinkelig auskeilenden Tonnenwölbungen der echten Abseiten. Sie werden außen und im Einklang mit der beobachteten Gliederung des Äußeren von mächtigen Entlastungsbögen, die bereits Korecky erwähnte, überfangen<sup>35)</sup>.

Über die innenräumliche Ausbildung der Wölbungen des Doppeljochs kann diese oberflächliche Prüfung nichts Entscheidendes aussagen. Offensichtlich ist jedenfalls die zweischichtige Lage der Gewölbeteile, wie schon beschrieben, die ja durch die Abtreppungen der Konturen mit einem guten Fernglas festgestellt werden können. Es handelt sich also bei der Zweischichtigkeit nicht um einen bloß vom Maler fingierten Befund; vielmehr mußte sich der Maler nach der Zweischichtigkeit richten.

Irreführend ist auf Stefans Schema, daß die echten, nicht nur die falschen Abseiten spitzoval eingetragen wurden, was auf eine Annullierung der Wandpfeiler mit ihrer gliedernden Funktion hinausläuft. Zu korrigieren sind demnach bei Stefan 1) das Absehen von der Zweischichtigkeit der Wand- und Gewölbegliederung, die im Doppeljoch von dem größeren, höheren Muldengewölbe mit den seitlichen Stichkappentonnen zu einer nicht mehr durchartikulierten Gesamtform zusammengebacken erscheint, sowie 2) die fehlende Unterscheidung der Wandpfeilerstruktur des Doppeljoches von der Rotundenstruktur in den Einheiten 1 und 4 (wie auch des Chores, im Urplan) und 3) die fehlende Differenzierung echter und fiktiver Abseiten wie auch die Differenzierung der Pilasterordnung nach Rotunden und Baldachinen.

Unsere beschreibende Analyse von Erscheinung, Raumbild und baulichem Sachverhalt der Margarethenkirche von Prag-Břevnov liefert den Nachweis der klaren Zusammensetzung des Langhauses aus Rotunden und Baldachineinheiten im Innern mit dem Zweck, aus dem Nebeneinander die Illusion eines Ineinanders zu erzeugen und den Kirchenraum als eine unumkehrbare Folge mit dem Zielbild des Chores (der ursprünglich ja eine Rotunde sein sollte!) erscheinen zu lassen.

#### **IV. Das Vorbild Guarino Guarini<sup>12)</sup>**

Ziehen wir jetzt die Konsequenzen aus dem Ergebnis unserer Analyse der Raumgliederung von Prag-Břevnov, zunächst mit Blick auf das Vorbild Guarinis! Zwei Fragen werden uns beschäftigen: Sind die festgestellten Eigentümlichkeiten der Konzeption der Kirche in Prag-Břevnov zu Recht auf den seit hundert Jahren für die böhmische Bautengruppe behaupteten Guarini-Einfluß zurückzuführen? Bekräftigen solche genetischen Beziehungen, sofern sie gezeigt werden können, auch für Guarinis Architektur Raumgliederungen als grundlegendes Ordnungsprinzip des Entwurfs, einschließlich der Bedeutung, welche die Modelle Rotunde und Baldachin und die Methode der Zweischichtigkeit haben?

In der Tat ist Raumgliederung als durchgehender und kennzeichnender Zug von Guarinis Kirchenbaukunst anzusehen. Sie kann nur dadurch erklärt werden, nicht durch Deformation ungegliederter Bauten oder Räume. Auch ist die „Kurve“, jenes in der Literatur so oft beschworene Zauberwort, keinesfalls das konstitutive Leitmotiv der Entwürfe des Theatinerarchitekten, wie oft und zuletzt von Harald Meek 1985 suggeriert wird<sup>36)</sup>, sondern Kurve und Gerade, genauer: zylindrische und prismatische Raumglieder, also: Rotunden-Einheiten, sind als die Typen dieser Gliederungen zu erschließen, womit die Einsicht bekräftigt wird, daß gegenüber solcher Inventionsart keine planimetrischen, sondern nur stereometrische Modelle für die Erklärung von Nutzen sein können. Noch wichtiger in unserem Zusammenhang ist es, daß es Kirchenprojekte Guarinis gibt, in denen es neben kurvigen, also zylindrischen Einheiten auch geradlinige, also prismatische Einheiten gibt, die beide zusammen den mehrteiligen Kirchenraum aufzubauen helfen, so wie das in der Margarethenkirche von Prag-Břevnov der Fall ist.

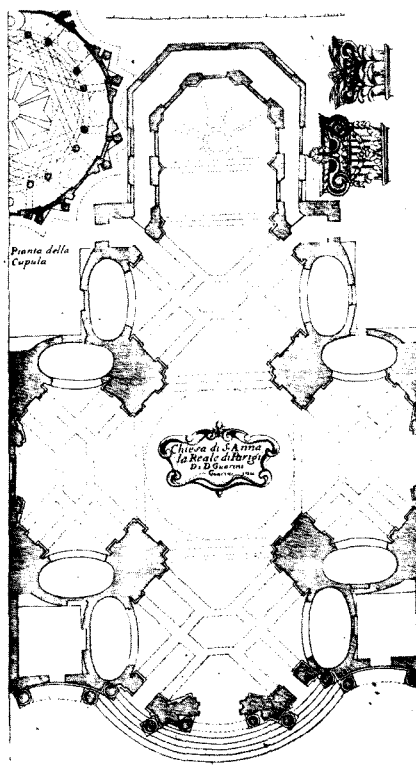


Abb. 26:  
G. Guarini, Projekt für Saint-Anne-le-Royale,  
Grundriß

Das letztere trifft auch bei dem sogenannten Idealprojekt Guarinis zu, dessen Grundriß durch Stiche von 1686 überliefert wird (Abb. 4). Es ist ein Alternativprojekt. Im Unterschied zur linken Variante, die nur runde Raumglieder zeigt, setzt sich nämlich die rechte sowohl aus runden, nämlich in der ersten und dritten Einheit, als auch aus prismatischen, geradlinig begrenzten Einheiten, nämlich in der zentralen mittleren Einheit zusammen. Über alle drei Einheiten, die in diesem Projekt hintereinandergeschaltet sind, defiliert die große Ordnung hinweg; von den Kuppelwölbungen brauchen wir nicht zu sprechen, sie sind anders strukturiert<sup>37</sup>).

Wollte man sich dieses Beleges dadurch entledigen, daß angenommen wird, auch die rechte Variante des Alternativentwurfs sollte nach Guarinis Willen nur Kurven zeigen und das im Stich Überlieferte würde sich durch eine bloße Unachtsamkeit des Stechers erklären (wie man sich in solchen Fällen gern ausdrückt), so hülfe solche Ausrede nichts. Denn das Œuvre Guarinis enthält neben durchwegs kurvigen Raumgliederungen auch durchwegs gradlinige, wobei übrigens die Übereckstellung von Pfei-

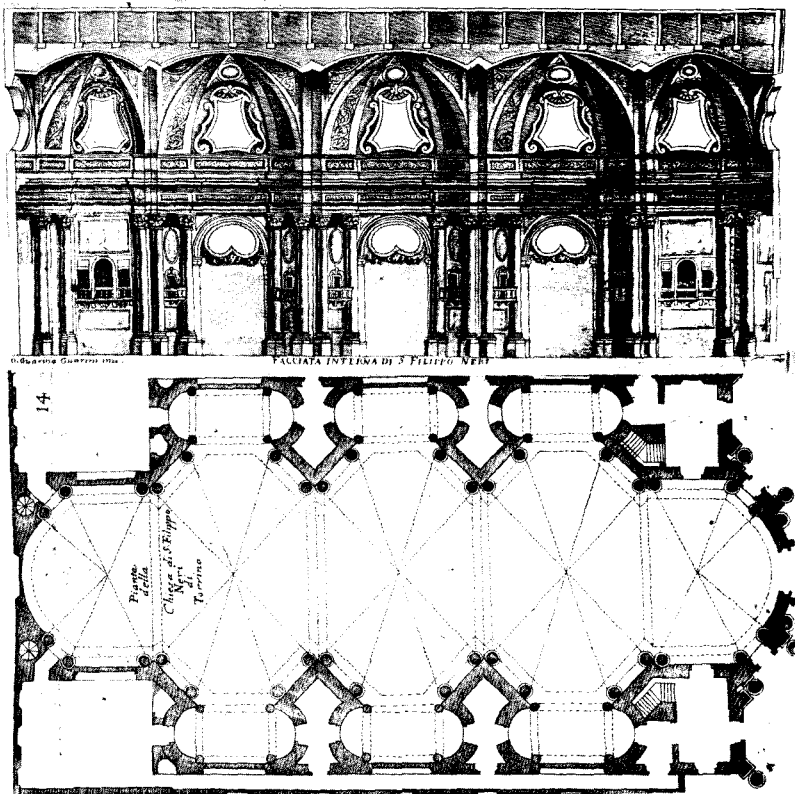


Abb. 27:  
G. Guarini, Projekt für S. Filippo Neri, Turin

lern oder Wandblöcken auffällt. Als Beispiel nenne ich das Projekt für Paris, Saint-Anne-le-Royale von 1663, das uns ebenfalls durch mehrere Stiche von 1686 bekannt ist (Abb. 26). Die Kirche, deren Grundstein 1664 gelegt wurde, deren Reste zwischen 1821 und 1823 demoliert wurden und deren Bauplatz Bernini bei seinem Besuch in Paris 1665 inspizierte, ordnet die vier um das Zentrum kreuzförmig angelegten großen gewölbten Einheiten als prismatische Raumgliederung. Große schräg stehende Mauerblöcke formieren diese prismatischen Gewölberotunden. Den Mauerblöcken ist die korinthische Pilasterordnung aufgeprägt. Über den Pilastern gehen rechtwinkelig die breiten Gewölbegurte ab, die wegen der gewählten sechseckigen oblongen Grundform den Raum nicht überbrücken, sondern sich im Zentrum der Kappengewölbe zu sechseckigen Rauten verschränken, bevor sie zur gegenüberliegenden Diagonalwand zurückkehren. In die Öffnungen zwischen den Mauerblöcken ordnete Guarini kleine quere ovale Kapellen an, eine klare Unterscheidung von zylindrischer kleiner und prismatischer großer Raumordnung, beide nach dem Modell der Rotunde konzipiert. Denn der begriffsbestimmende Inhalt des kunstgeschichtlichen Fachwortes „Rotunde“ ist ja das Fehlen einer Übergangs- oder Wechselzone zwischen Wand und Gewölbe, nicht das Faktum „Rund“ als Gegensatz zum Faktum „Eben“!

Daß unter den Kirchenprojekten Guarinis auch solche sind, die aus nur prismatisch geformten Einheiten bestehen, sei nebenbei bemerkt (Abb. 27)<sup>38</sup>). Wichtiger in unserem Zusammenhang ist Guarinis Kirchenprojekt für die Prager Theatiner, das ebenfalls im Stich überliefert und 1679 datiert ist (Abb. 28, 29). Denn dieses leider nicht verwirklichte Projekt hat unmittelbar auf die Prager Bauherren und Baumeister einwirken können und an diesem Projekt allein kann schon alles Wichtige, Vorbildliche der guarinesken Raumgliederung zum Zwecke illusionistischer Wirkungen und synthetischer Komposition erfaßt werden.

Die mittlere Einheit des dreiteiligen Kirchenprojektes zeigt in den Diagonalen vier gerade geführte Pfeilerstirnen mit je einer Travée von Prostaten. Das Gewölbe ist in Kappen und Gurte zerlegt. Diese nehmen ihren Ausgang von der Wandgliederung, überbrücken den Raum nicht in einem Zuge, sondern verkreuzen sich wie bei dem

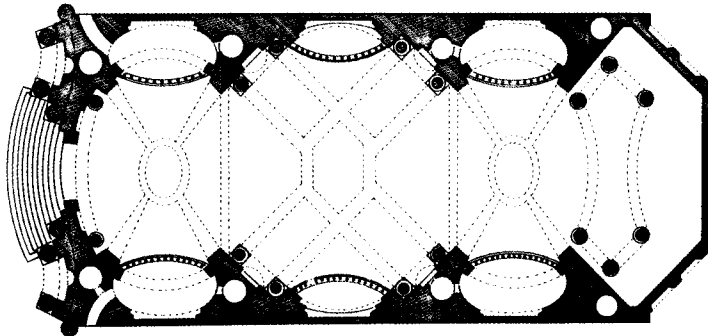


Abb. 28:  
G. Guarini, Projekt für Prager Theatinerkirche 1679, Grundriß

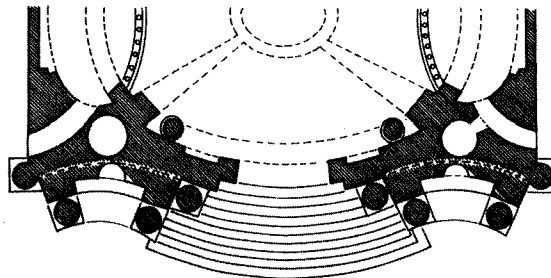
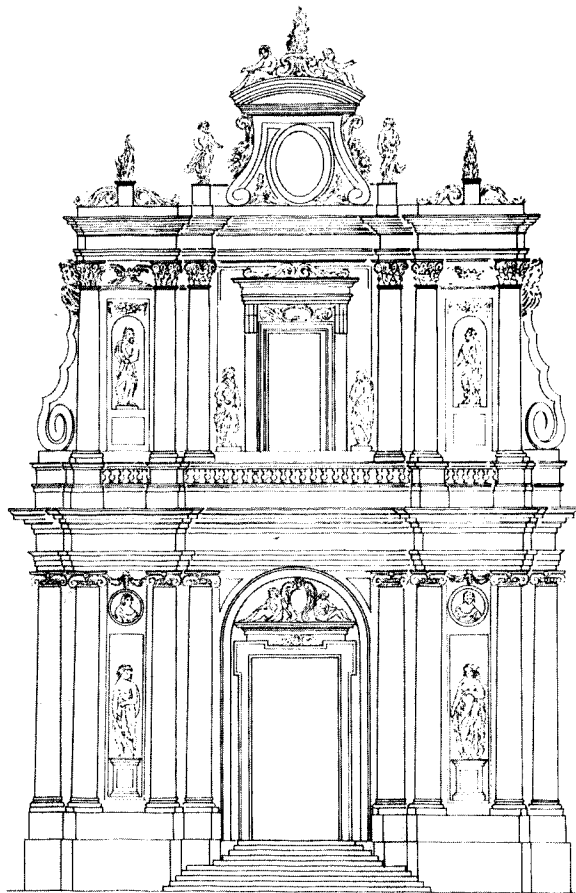


Abb. 29:  
G. Guarini, Fassadenprojekt für Prag 1679, Ansicht und Grundriß

Projekt für Paris in der Gewölbemitte, wo große prismatische Laternen eingezeichnet sind. Dem Zentrum ist eine kurvig konturierte, also queroval zylindrische Einheit beim Eingang und eine ebenso angelegte Einheit als Chor vor- und nachgeschaltet. Diese zweiachsig symmetrische Folge schließt mit dem Altarhaus ab. Man sieht: Die alternierende Anordnung von zylindrischen und prismatischen Einheiten der Guarini-Projekte (Idealgrundriß, Paris und Prag) entspricht dem Wechsel von Rotunden und Doppeljoch in Prag-Břevnov.

Der Prager Kirchenentwurf Guarinis kann uns auch als Beispiel für Guarinis Methode dienen, in der Wandgliederung verschiedene Schichten auszubilden, um ein bestimmtes Thema zu illusionieren. Das trifft bei der Fassade des Prager Projektes eindeutig zu (Abb. 29). Wir zeigen Guarinis Front zusammen mit dem Fassadengrundriß, eine durchaus sinnvolle Gewohnheit des 17. und 18. Jahrhunderts, die leider heutzutage ganz außer Übung gekommen ist, was man den Fassaden- und Altarbeschreibungen auch anmerken kann<sup>40</sup>).

Die dreiteilige, zweigeschossige Front ist vom Grund auf zweischichtig angelegt, so daß wir die breitere Portaltravée in der Mitte als uns gezeigte hintere Schicht auffassen zwischen den beiden Seitentravéen, die wie Schiebewände auseinandergerückt wurden. Das ergibt eine durch diese Praktiken angeregte thematische Illusion, die in solchen Fällen auch durchaus passend erscheint, wenn man Sinn und Funktion des Kirchenportals bedenkt. Die Protasen, die Guarini auch in diesem Falle seiner Vorliebe entsprechend einsetzte, verdeutlichen die fingierte Zweischichtigkeit prinzipiell ebenso wie die Protasen am Außenbau der Margarethenkirche von Prag-Břevnov. Sie machen die Mehrschichtigkeit sozusagen greifbar und haben immer zweierlei Aufgabe im Sinne der Lehre der Säulenordnung. Sie begleiten einerseits die vordere Schicht – man beachte auch die Protasen außen an den Fassadenkanten! – und sie sind der hinteren Schicht um einen Schritt vorangestellt (Abb. 29).

Eine solche Invention wird auf vielen Guarini-Projekten wiedergefunden, so z. B. auf dem erwähnten Pariser Projekt (Abb. 26). In diesem Beispiel gibt Guarini nur

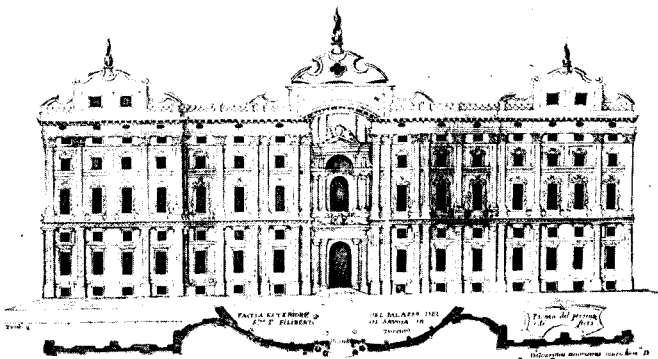


Abb. 30:

*G. Guarini, Palastprojekt Carignano, Turin, Ansicht und Grundriß*



Bogentravéen und steigert den Aufwand zur Dreischichtigkeit. Die Schicht, in der das Portal liegt, stellt die hinterste dar. Die zwei begleitenden Bogentravéen bezeichnen die zweite und die Prostrasen, die den äußeren Bogentravéen vorangestellt wurden, zeigen uns die dritte, die vorderste Schicht an. Wieder bewahrheitet sich die Einsicht, daß Guarini nicht grundsätzlich zwischen geraden und Bogentravéen unterscheidet, sondern beide als Ausdruck konzipierter Rotunden auffaßt, auch im Falle solcher thematisch interpretierter Mehrschichtigkeit. Als weitere Beispiele solcher Mehrschichtigkeit nenne ich bei Guarini das Fassadenprojekt für San Filippo Neri in Turin nach dem entsprechenden Stich von 1686, im profanen Bereich den Entwurf für die Porta del Po, ein ganz einfaches Exempel, sowie den seit 1679 allmählich entstehenden Palazzo Carignano in Turin nach der Stichüberlieferung von 1686 (Abb. 30). Zugrunde liegt die Fiktion einer mächtigen, mehrgeschossigen querovalen Rotunde zwischen zwei jeweils vierachsigen Baublöcken. Der zylindrische Baukörper der Rotunde wird an der Front selbst zweischichtig interpretiert. Die mittlere Portaltravée stellt die hintere, die konvexen Fensterwände die vordere Schicht dieses Zentralmotivs dar. Daß wir den Entwurf richtig auffassen, wenn wir dabei nicht bloß oberflächlich von Schichten, sondern von Baukörpern sprechen, beweist die Zeichnung des Stiches unabweislich. Der Fassadengrundriß unter dem Aufriß deutet in Fortsetzung der konvexen Front der Rotunde auch den nicht mehr sichtbaren Umriß dieses als selbständigen Körper gedachten Bauteils an, während die äußere Verbindung mit den kubischen Seitenblöcken durch elegant konvex ausgenischte Verbindungen hergestellt wird. Das Projekt, mit dem Guarini eine Idee Berninis für den neuen Louvre aus dem Jahre 1665 auf seine Weise und sicherlich auch vorbildlich für manchen großen Baumeister Österreichs paraphrasierte<sup>41)</sup>, beweist uns sonnenklar, daß Guarini nicht mit bloßen Linien oder mit Kurve und Gerader inventierte, sondern von der Vorstellung von Bau- oder Raumkörpern ausgegangen ist. In diesem Punkt war A. E. Brinckmann so weit nicht von der Wahrheit entfernt.

Ich habe 1977 die Methode Guarinis, mehrschichtige Wandgliederung für die Erzeugung bestimmter, auch thematischer Illusionen auszunutzen, eingehend anhand von Beispielen besprochen und gedeutet<sup>42)</sup>. Das soll hier nicht wiederholt werden. Nur einige Kirchen in Böhmen seien angeführt, weil sie die Umsetzung der guarinesken Praxis in ganz andere Formsprache zeigen und zwangsläufig dabei auch verschiedene Eigenstile vorführen, die dabei ja nicht untergehen, sondern sich im Gegenteil gerade am Vorbild deutlicher artikulieren. Das eine Beispiel ist die von J. L. von Hildebrandt 1699 schon entworfene Kirchenfront der Dominikaner in Deutsch Gabel (Německé Jablonné), die als Zweiturmfront Veränderungen bedingt (Abb. 31). Das andere Beispiel ist die prachtvolle Fassade der ehemaligen Jesuitenkirche St. Niklas auf der Kleinsseite in Prag (Abb. 32), die seit 1703 vor dem dreiteiligen Vorhallenbau dieser Kirche entstand und wohl 1711 vollendet gewesen ist<sup>43)</sup>. Trotz der reichen und verschleifenden Ausführung ist hier der Grundgedanke und zwar nach der Fassung des Guarini-Projektes für eine Prager Theatinerkirche (Abb. 29) sofort auffaßbar. Entsprechend dem dahinterliegenden Vorhallenbau, wo links die Totenkapelle und rechts die Annenkapelle plaziert sind, sind die beiden äußeren mehrstöckigen Bogentravéen als fest aufge-



Abb. 31:

*J. L. von Hildebrandt, Fassade der Kirche in Deutsch Gabel, Ansicht und Grundriß*

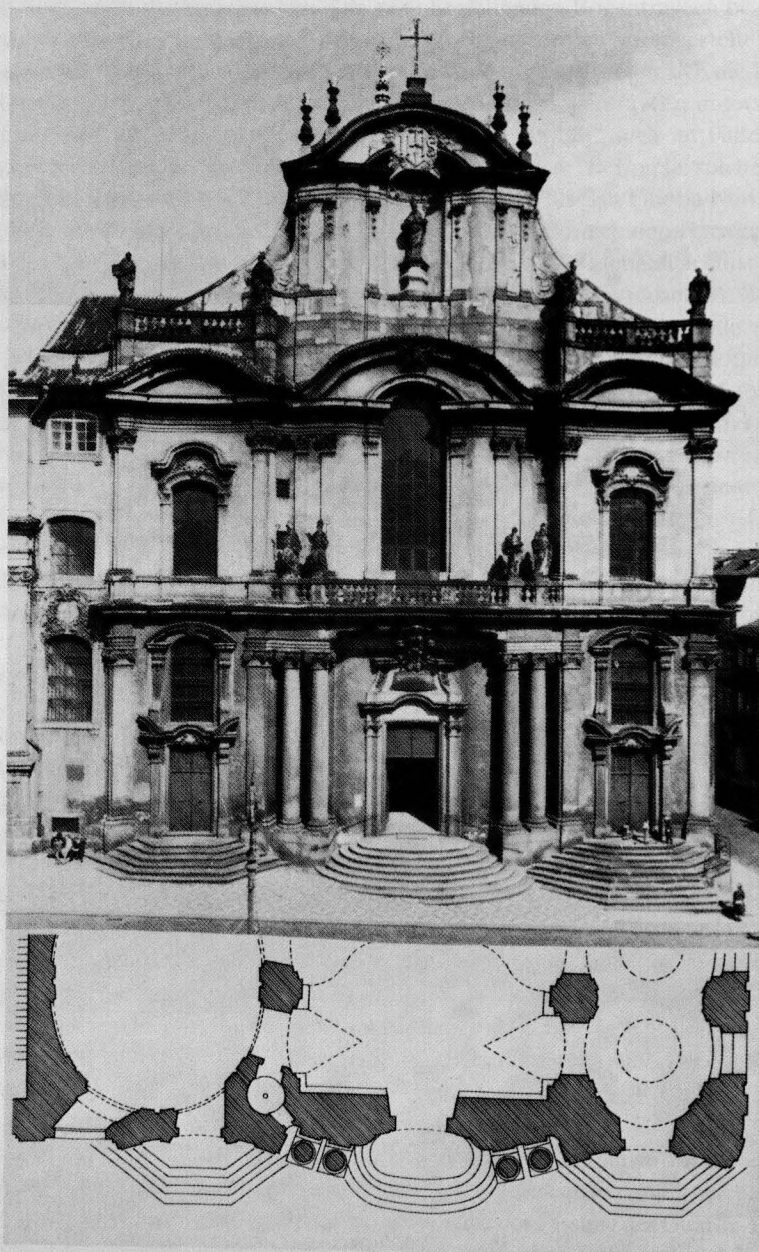


Abb. 32:  
*Prag-Kleinseite, St. Niklas, Fassade, Ansicht und Grundriß*

pflanzte Kantenbauten in der vorderen Schicht gekennzeichnet, während die breitere Portaltravée insbesondere im unteren Geschoß als hintere Schicht bestimmt wurde. Das geht besonders deutlich aus der Instrumentierung des unteren Geschosses hervor: den festgefügt, konkaven Bogentravéen der Seitenteile ist die Pilasterordnung sichtbar vorbehalten mit den Fensterbahnen über den (jetzt verschlossenen) Seitenportalen, wobei der Architrav des unteren Geschosses unterbrochen wird. Durch die sofitenförmige Einstellung je eines Paares von Prosten (hinter denen natürlich die Pilasterordnung steckt), wird die beabsichtigte Zweischichtigkeit nachdrücklich unterstrichen. Unsere Deutung behält auch für das obere Geschoß volle Gültigkeit und ebenso, was sehr wichtig ist, für den oberen Ausklang. Dort erscheint der Auszug zwischen den klar vorgerückten, mit den Balustraden gekrönten Seitentravéen und bekräftigt abschließend die Gesamtkonzeption dieser bedeutenden Prager Barockfassade. Daß diese Front mit ihrer Steinskulptur nicht in einem Zug entstanden ist, wissen wir. Korecky hat darauf aufmerksam gemacht, daß eine Zeichnung im Grimmschen Nachlaß des Brünner Landesmuseum das obere Geschoß anders als ausgeführt zeigt<sup>44a</sup>). Die erschließbare Konzeption und ihr Vorbild annullieren keineswegs diejenigen Details, die hier auf eine Verschleifung der beiden Schichten im Fenstergeschoß hinweisen, so die Trias der Segmentgiebel oder die Auskehlung des Rücksprungs von 1 und 3 zu 2. „Daß sich für unsere nachimpressionistischen Augen zusätzlich bei einer solchen Gliederung der Eindruck einer ununterbrochenen Konkav-Konvex-Schwingung einstellt, betrifft den Stilcharakter, nicht aber die Struktur und darf deshalb auch nicht zu einer genetischen Erklärung solcher Gebilde ausgenutzt werden, wie es H. G. Franz mittels seiner Transformationstheorie tut, die von einer ungegliederten Wandmasse ausgeht, die man biegen, runden oder anderswie deformieren kann“<sup>45</sup>).

Fassen wir zusammen: Sowohl in Prag-Břevnov wie auch in den Kirchenentwürfen und Kirchenbauten Guarinis finden wir gerade und kurvige Raumgrenzen nebeneinander und sogar innerhalb ein- und desselben Kirchenraumes so angenommen, daß wir auf die Stereotomie von Körpern oder Hohlräumen als Modelle zurückschließen müssen. Selbst dort, wo diese Modelle im Ganzen eine fortlaufende Kette von Konkav-Konvex-Konkav erzeugen, zeigt jede achtsame Untersuchung des baulichen Sachverhaltes wie auch des Konstruktions-Maßwerkes, so vorhanden, die Zusammensetzung aus einzelnen Gliedern. Übrigens ist die Vorliebe für den regelmäßigen Wechsel von Konvex und Konkav bereits ein Indiz für eine solche Gliederung und ein Gegenargument für eine Deformation, Verbiegung oder Ausrundung.

In Prag-Břevnov wie bei Projekten Guarinis und den Nachbildungen, wie den Fassaden von Deutsch Gabel oder von Sankt Niklas in Prag-Kleinseite, finden wir ferner die Zweischichtigkeit zugunsten der Erzeugung von thematischen Illusionen, für die die Fiktion von überschrittenen und überschneidenden Bauteilen (oder Raumeinheiten) konstitutiv ist. Bei Guarini allerdings wird solche Zweischichtigkeit an den Fassaden in Szene gesetzt, während im Innern höchstens die Vergütung der Gewölbe in Fortsetzung der Wandgliederung, die ja eine Schichtung beim italienischen Schalenbau darstellt, im gewissen Sinne als Äquivalent solcher Zweischichtigkeit angesehen werden kann<sup>46</sup>). In Prag-Břevnov dagegen bildet sie am Außenbau ein deutlich hinweisendes,

im Innern ein zielstrebiges Leitmotiv, das die offensichtlich angestrebte Ineinanderbildung von Baldachin in Rotunden begünstigt, ja sogar ermöglicht.

Sowohl in Prag-Břevnov wie bei Guarini finden wir die Prostase zur Unterstützung der illusionistischen Zwecke planvoll eingesetzt, was nicht heißen soll, daß die Prostaten bei Guarini baukünstlerisch nur diese eine Funktion haben. Und für den planenden Architekten von Prag-Břevnov wie auch für Guarini muß stets ein Konstruktionsmaßwerk zur richtigen Umsetzung der Konzeption vorausgesetzt werden, auch wenn ein solches oder der betreffende Entwurf selbst nicht mehr nachweisbar sind. Die Untersuchung des Vorbildes Guarini bestätigt deshalb die aus der beschreibenden Analyse des Kirchenbaus in Prag-Břevnov gewonnenen Ergebnisse. Sie läßt darüberhinaus das vermutliche Vorbild bestimmen und zeigt an der Baukunst Guarinis diejenigen Züge, die den scheinbaren Gegensatz von Kurve und Gerader auflösen und die Konzeption von stereotomen Gliederungsmodellen erkennen lassen.

#### **V. St. Niklas auf der Prager Kleinseite: Dreiteiliger Vorhallentrakt, Fassade und Langhaus (Abb. 33–37)**

Das Langhaus der ehemaligen Jesuitenkirche auf der Prager Kleinseite, 1737–1752 fertiggebaut und durch die hochragende Kuppelrotunde mit Turm von Kilian Ignaz Dientzenhofer vollendet, bildet einen Sonderfall innerhalb der Gruppe guarinesker Kirchenbauten Böhmens und zwar wegen seiner Entstehungsgeschichte. Ohne Kenntnis derselben lassen sich auch die erschließbaren guarinesken Züge des Langhauses,

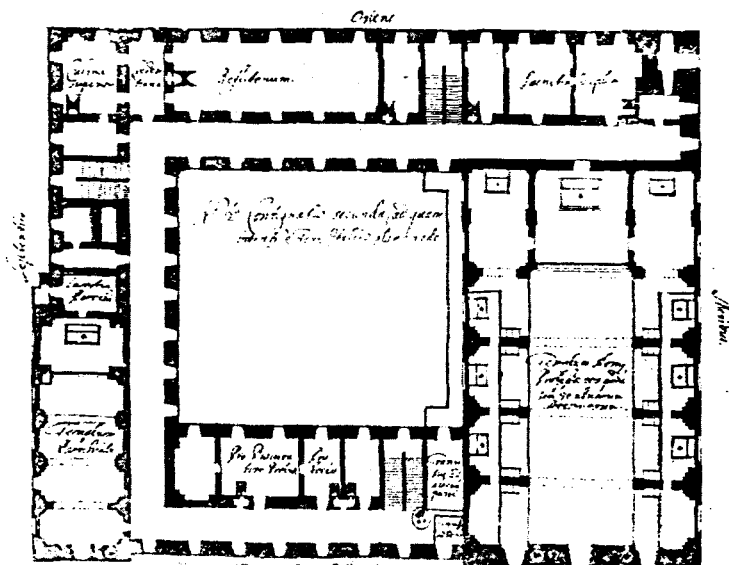


Abb. 33:

Prag-Kleinseite, St. Niklas, Kirche und Kolleg, frühe Planung

dessen Bauzeit gewöhnlich mit den Jahren 1703–11 angegeben wird, nicht richtig einschätzen und ebensowenig die Autorenfrage<sup>47)</sup>.

Ein kurzes Resümee dieser Entstehungsgeschichte sei deshalb abgekürzt hier vorangestellt, wobei ich mich – was die archivalisch gesicherten Tatsachen betrifft – an Viktor Kotrba und Milada Vilimková halten kann<sup>48)</sup>. 1625 schenkte Kaiser Ferdinand II. dem Jesuitenorden auf der Kleinseite die dortige Pfarrkirche Sankt Niklas, zu der auch ein Turm gehörte, der noch um 1705 aufrecht stand und für den die Jesuiten bei ihrem angestrebten Neubau einer Kirche einen Ersatz erstellen sollten, falls der alte Turm fallen müsse. Diese Forderung ebenso wie die nach Ersatz einer alten Wenzelskapelle auf dem Kleinseitner Ring, welche wegen des Baues des Profeßhauses der Jesuiten demoliert werden mußte, erhob der Kleinseitner Magistrat, wie entsprechende Archivalien beweisen.

Der symbolische Grundstein wurde bereits 1673 gelegt gleichzeitig mit dem Baubeginn des Profeßhauses neben der Kirche. Stiftungen des jungen Grafen Franz Wenzel

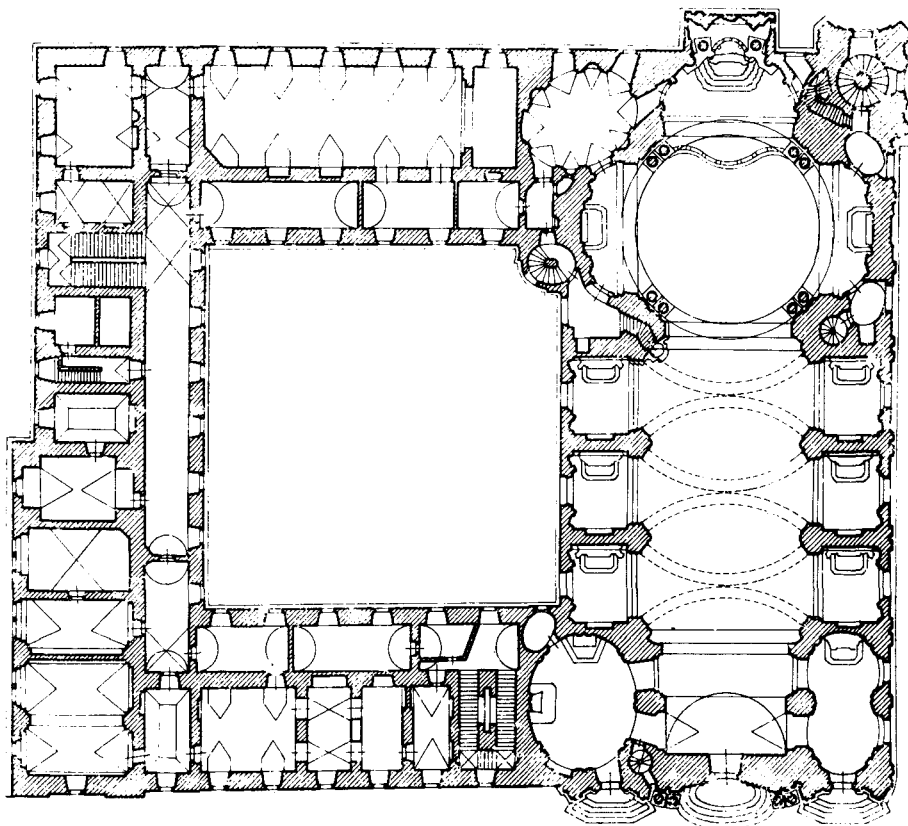


Abb. 34:  
*Prag-Kleinseite, St. Niklas, Kirche und Kolleg, heutiger Grundriß*

Kolowrat halfen dabei, die jedoch zunächst dem Profeßhausbau zugute kamen, in den auch der Ersatz für die demolierte Wenzelskapelle eingebaut wurde.

Von Plänen, auch für die Kirche ist mehrmals zu hören. F. Caratti soll bereits welche verfertigt haben. Bekannt ist der Plan des 1676 verstorbenen Architekten und Bauunternehmers Giovanni Domenico Orsi, den angeblich F. Luragho korrigiert haben soll. Ein Plan für Profeßhaus und Kirche im Ordensarchiv der Jesuiten in Paris (Abb. 33, 34) bestimmt nicht nur die Lage und Ausrichtung der Kirche, so wie sie sich heute von dem Kleinseitner Platz aus nach Osten erstreckt, sondern fixiert auch das Schema des Neubaus: Die dreiteilige Schaufront an dem Platz, dahinter ein dreiteiliger Vorhallenbau mit der Totenkapelle im Norden und der Annenkapelle im Süden und der Vorhalle dazwischen. Sodann ein breiteres dreijochiges Schiff, das seitlich von Kapellen und darüber von Emporen begleitet werden sollte. Im Osten ein wiederum dreiteiliger Chorbau.

Dieses von Orsi festgehaltene und auch später nicht aufgegebene Schema entspricht demjenigen der Jesuitenkirchen in Schlesien<sup>49)</sup>, wo z. B. die heutige Matthiaskirche in Breslau, die ehemalige Ignatiuskirche der Jesuitenuniversität, eine ähnliche Disposition von dreiteiligem Vorhallenbau, Langhaus mit begleitenden Kapellen plus Emporen und dreiteiligem Chorbau mit platt schließendem Altarhaus zeigt. In einem Punkt freilich weicht das alte Schema von dem jetzigen Kirchenbau entschieden ab. Es zeigt in allen uns überlieferten Plänen hinter der Kirche, die viel kürzer als heute ist, einen Trakt des Profeßhauses, der bis zu dem Turm der alten Pfarrkirche von Sankt Niklas reicht, dessen Fortbestand vom Kleinseitner Magistrat deshalb von den Jesuiten verlangt wurde, weil das ein „Stadt-Turm“, nicht nur ein Kirchenturm gewesen ist. Noch 1705, als die Jesuiten nach langen Verhandlungen und fortgesetzter Geldnot endlich mit dem Neubau ihrer Kirche begonnen hatten, lieferten der Prager Baumeister Christoph Dientzenhofer und der Zimmermann J. Georg Wagner ein Gutachten, das die Erhaltung des alten Turmes, wenn auch mit Verstärkungen, für möglich erachtete. Dieses Gutachten ist die einzige archivalische Stütze für die seit H. G. Franz umstandslos behauptete Autorschaft Christoph Dientzenhofers am Langhaus der Niklaskirche, dessen Bau wahrscheinlich 1703 begonnen wurde.

Wie sah die Planfassung zu dieser Zeit aus, nicht nur für die Kirchenfassade, an der ja ohne Widerstand des Magistrats gearbeitet werden konnte, sondern auch im Langhaus selbst? Viktor Kotrba hat uns gezeigt<sup>50)</sup>, daß ein in mehreren Kopien existenter Grundriß des neuen Kirchenbaus auf einer in Prag befindlichen Fassung von Kilian Ignaz Dientzenhofer im Jahre 1728 bearbeitet worden war oder genauer: mit einer Tektur versehen wurde, auf die Kilian Ignaz den damals schon abgesegneten Ersatzturm mit den verstärkenden Mauerzügen eingetragen hat (Abb. 35).

Wir sehen Fassade, Toten- und Annenkapelle, Vorhalle, sowie das breitere Langhaus mit je drei begleitenden, fast quadratischen Kapellen und Emporen darüber entsprechend dem heutigen Bau. Die weite Gewölbehalle des Langhauses ist im Westen und im Osten weich ausgerundet und gegenüber Vorhalle und Presbyterium eingezogen. Die Gurtbögen zur Vorhalle und zum Altarhaus sind gerade geführt wie auf den älteren Plänen. Ovale Wendeltreppen in dem östlichen mächtigen Pfeilerpaar am Langhaus-



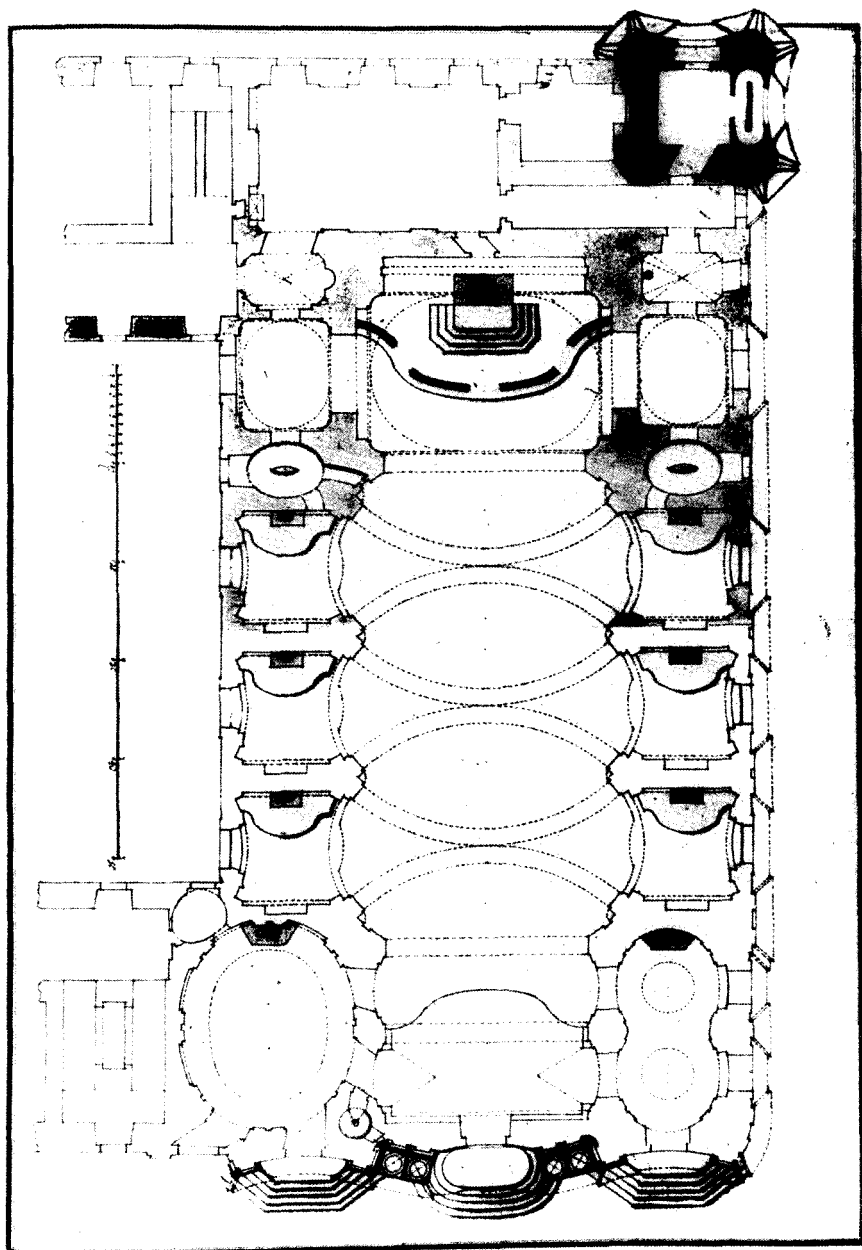
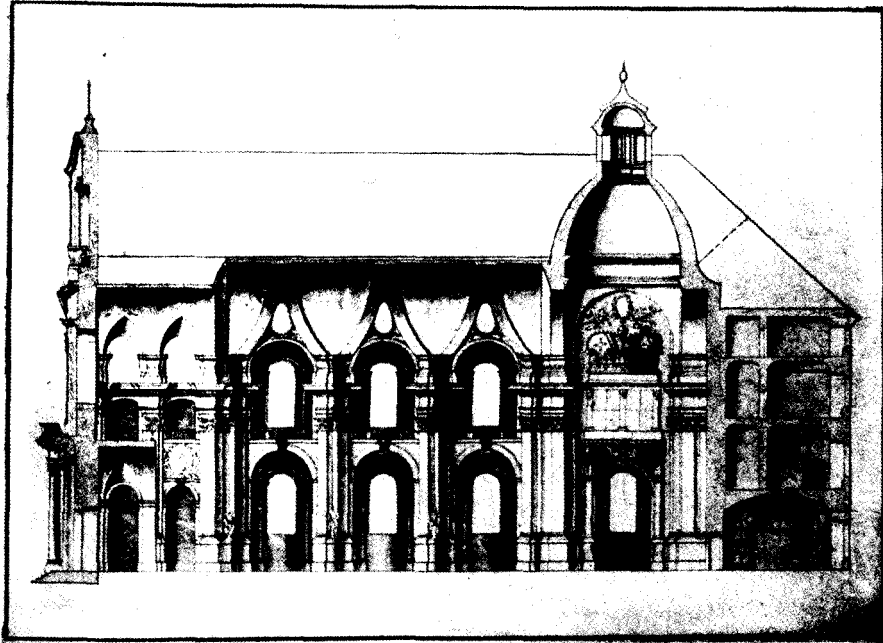


Abb. 35:  
*Prag-Kleinseite, St. Niklas, Langhausgrundriß vor 1732*

schluß geben Zugang zu den Emporen, die von der Vorhalle aus nur durch eine enge Wendeltreppe zugänglich sind. Der querrrechteckige Altarraum wird von je einer mit einem böhmischen Platzgewölbe geschlossenen Kapelle und einer kreuzgratgewölbten Sakristei dahinter begleitet. Alle Raumecken sind ausgerundet, ansonsten ist der rechtwinkelige Schematismus im Chorteil durchaus noch wirksam. Kommunionsgitter, Altarstufen und Altartisch sind eingezeichnet. Auch auf diesem Plan greift das Profeßhaus mit einem Arm noch hinter die platt schließende Choranlage bis zu dem Turm, der auch von außen zugänglich ist.

Vergleicht man diese Planfassung mit den ältesten Plänen, so zeichnet sich einerseits das alte herkömmliche, in keiner Weise bewegliche, starr rechtwinkelige Anlage-schema des 17. Jahrhunderts als Grundform ganz klar ab, während andererseits neue, eben die guarinesken Züge auffallen, die auf ein Schmiegsammachen, auf eine Adaption des Neuen im alten Gehäuse hinauslaufen. Die Totenkapelle entspricht noch durchaus der monolithischen boemo-italienischen Bauweise<sup>51</sup>). Dagegen enthält die später erbaute Annenkapelle durch ihren bizentrischen Grundriß bereits einen Hinweis auf ein guarineskes Konstruktions-Maßwerk, auch wenn die beiden über Kreisen konstruierten kleinen Rotunden der Annenkapelle zu einer geigenkastenförmigen Einheitsform verschliffen wurden. Der neuen Konzeption gehört die markant zweischichtig angelegte Fassade an, wie schon erklärt wurde: Klug proportionierte man die linke Bogentravée der Front im Verhältnis zu dem großen Oval der Totenkapellenrotunde. Das kurze Wandstück außen, das zwischen Profeßhaus und der heutigen Fassade vermittelt, mag vielleicht noch zu einem älteren Plan der Front gehören, wie aus dem schräg verlaufenden heutigen Zugang der Totenkapelle erschließbar ist. Sehr deutlich ist die innere Schicht der Portaltravée auf diesem Grundriß zu erkennen und die von den Seitentravéen her angeordneten Protasen-Paare. Man sieht, daß die Fassade selbst gar nicht so „tief“ ist, wie es ihre Erscheinung aufgrund der Zweischichtenkomposition und der gegenläufigen Schwingung der drei Travéen dem Auge vortäuscht: An der Portaltravée kann man noch die ursprüngliche brettgerade Konzeption ahnen, die dieser so beweglich gemachten Komposition vorausgegangen ist. Übrigens hatte die Zweischichtigkeit noch einen sehr konkreten Vorteil. Sie stabilisiert durch Massierung die hochragenden Gewölbebauten dahinter, die Toten- und die Annenkapelle.

Der auffälligste Reflex der neuen guarinesken Anschauungen, die sich hier wenigstens in einer Zeichnung niedergeschlagen haben, betrifft die Raumgliederung des breiten, zweiachsig symmetrischen Langhauses selbst. Da sich im Archiv der Freiherren Ritter zu Groenesteyn in dem rheinischen Kiedrich die Kopie eines Längsschnittes zu diesem Projekt gefunden hat (Abb. 36), können wir die Konzeption der Raumgliederung und im Vergleich ihre Nivellierung in der Ausführung beurteilen<sup>52</sup>). Der Grundriß zeigt das Konstruktions-Maßwerk. Es besteht in der Annahme von drei ineinander verketteten querovalen Rotunden, die im Westen und Osten durch den geradlinigen Schnitt fragmentiert sind, so daß nur die mittlere Rotunde sich im Umriß vollständig ausbilden kann. Was wir Rotunden genannt haben, sind aber keine zylindrischen Raumzellen, sondern eben nur Hilfslinien der Komposition, mit denen die gespaltenen Köpfe der Quermauern zwischen den Kapellen, bzw. den Emporen, bestimmt und die geschwun-



*Abb. 36:  
Prag-Kleinseite, St. Niklas, Langhauslängsschnitt vor 1732*

genen Archivolten der Kapellen- und Emporenöffnungen wie auch die eingespannten Balustraden fixiert wurden. Mit Hilfe der besprochenen ovalen Hilfslinien werden in Verlängerung der großen hochgesockelten korinthischen Pilaster des Langhauses, welche die gespaltenen Pfeilerköpfe besetzen, Gurte auf das große Tonnengewölbe des Langhauses aufgezeichnet, die jochweise aufsteigen, sich berühren, wobei im Scheitel nur, wie man sieht, horizontale Schnitte entstehen! – und von dort wieder zurück zu den im Joch gegenüberliegenden Pilastern schwingen. Ich sage: jochweise. Denn die beschriebenen Bewegungen: Spaltung der Mauerköpfe, Verlauf der Gewölbegurte, Schwingung der Archivoltenzone der Kapellen und Emporen, – dies alles spielt sich jochweise ab. Die Joche sind rechtwinkelig konzipiert und nur ihre Ecken werden sozusagen durch Drehung oder Muldung dynamisiert. Die Jochgrenzen bleiben geradlinig, auch wenn dies nicht durch Profile oder Gurte sich verkörpert.

Das kann jeder Besucher dieser Kirche heute noch vor Ort sehen. Die Joche zeigen sich jeweils für sich. Sie bilden, wie Erich Bachmann es ausdrückt, ein „Jochgerüst“, das übrigens später bei Kilian Ignaz Dientzenhofer oft wiederkehrt<sup>53</sup>), die Pilaster der Mauerstirn der Trennwände kehren sich jochweise zueinander und kehren einander über die Jochgrenzen „den Rücken“ zu, eine beliebtes Motiv, das sich in schlesischen Jesuitenkirchen wiederfindet. Die Jochgrenzen sind also geradlinig und werden nur an der großen Fornix des Langhausgewölbes oberflächlich und dekorativ in eine Folge

sich verbreiternder und verengender Gewölbefelder zerlegt. Eine Durchdringung fingieren auf dem Kiedricher Längsschnitt und dem dazugehörigen Grundriß nur die Gurte des Konstruktions-Maßwerkes. Das Wandbild selbst (und heute natürlich auch das Raumbild) zeigt jochweise Ordnung, während das Gewölbe jochübergreifend den einheitlichen Großraum markiert, auch wenn an den Langseiten Muldungen und Einziehungen am Gewölbefuß und in der Bogenzone der Emporen stattfinden. Diesem Befund entspricht es auch, wenn die ovalen Hilfslinien des Maßwerkes die Schwingungen in der Emporenzone nur annähernd bestimmen<sup>54</sup>). Ganz deutlich ein „after-thought“, eine Nachbesserung, stellen die Pfropfen dar, mit denen die Spalten der Mauerköpfe unten und oben verschlossen werden. Bekanntlich wurden diese Trommeln unten für die Aufstellung der großen Kirchenväterstatuen von Ignaz Platzer 1769 genutzt. Eine ähnliche Verwendung aber war schon zur Zeit der Kiedricher Planfassung vorgesehen.

Offensichtlich ist, daß die in dieser Planstufe angegebenen und zum größten Teil im Langhaus auch ausgeführten guarinesken Neuerungen bloß eine Adaption der guarinesken Gliederungsgedanken an das alte Schema darstellen. Das macht auch die folgende Überlegung deutlich: Nimmt man an, daß die ineinandergreifenden „Ovale“ des Konstruktions-Maßwerkes tatsächlich Raumgliederungsprojektionen darstellen, wie z. B. in Prag-Břevnov, dann müßten wir die großen Pilaster im Prager Langhaus als Querschnittspilaster und gleichzeitig als aufgeschichtete Reliefpilaster ansehen. Das ist unsinnig. Und es widerspricht auch dem heutigen Raumbild, in dem zwar wegen der Deckenfresken von Tobias Kracker keine Gurte mehr an dem großen Gewölbe sichtbar sind, aber die Große Ordnung dieselbe Position zeigt wie auf den alten Plänen und die Köpfe der Scherwände zwischen den Jochen jene Spalten zeigen, welche die gerade Jochtrennung manifestiert.

Nun hat uns Miroslav Korecky beides gezeigt, erstens, daß die wirklich ausgeführten Gewölbe in Sankt Niklas (Langhaus) keineswegs eine Fornix mit den beiden Abwalmungen ist und deshalb auch keinen exakt horizontalen Scheitel besitzt. Und zweitens, daß in der uns interessierenden Bauperiode bis 1711 nur zwei Joche der Langhaushalle wirklich errichtet wurden, während das dritte Joch erst nach 1737 und von Kilian Ignaz Dientzenhofer, dem Architekten dieser letzten Bauphase, gewölblich geschlossen wurde<sup>55</sup>). Die Bilder, welche Koreckys fotogrammetrische Studien von den Langhausgewölben liefern, werden verschieden interpretiert. Ich sehe in den ersten beiden Jochen eine Bestätigung meiner Annahme, daß auch die faktischen Wölbungen eine nicht klar artikulierte Masse darstellen, in der alle in der Wandgliederung angedeuteten Bewegungen und die in den alten Plänen sogar fingierte Rotundenkette erstickt wird. Dagegen sehe ich in dem dritten Jochgewölbe des Langhauses, das erst unter Kilian Ignaz gebaut wurde, ganz klar ein mittenzentriertes Kuppelgewölbe, das manche schon in den Plänen, vor allem auf dem von Kilian Ignaz manipulierten Prager Grundriß, zu sehen meinten. Erst bei ihm regt sich im Gewölbebau sozusagen die Konzeption, die vor ihm, während der ersten Bauzeit in den Jochgewölben eins und zwei sich nicht artikulieren konnte. Für ganz abwegig halte ich die Meinung, daß sich gerade in den



Abb. 37a:  
*Prag-Kleinseite, St. Niklas, Langhaus, Inneres*



Abb. 37b:  
*Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres*

älteren Wölbungen ein künstlerischer Drang zum Einheitsraum darstellte. Eine solche Meinung beruht auf einem Mißverständnis älterer stilgeschichtlicher Vorstellungen<sup>56</sup>).

Verschleifen ist in der Tat überall im Langhaus von Sankt Niklas zu beobachten, besonders an den Stellen, an denen das alte Gehäuse durch schärfere Artikulation verändert hätte werden müssen, was aber offenbar ab ovo nicht mehr möglich oder aus uns unbekannten Gründen nicht mehr opportun war. Das ist der Fall in der Annenkapelle, wie schon ausgeführt wurde. Solches trifft man auch in den Seitenkapellen an, z. B. die Ecklösungen der ersten nördlichen Seitenkapelle. Verschleifungen sind vor allem in der Bogenzone der Emporen festzustellen, also dort, wo die „moderne“ Wandgliederung und das doch altertümlich ausgeführte Gewölbe einander angeglichen werden mußte<sup>57</sup>).

Unsere Auffassung bestätigt das Raumbild (Abb. 37a), das wir für einen Moment mit einer entsprechenden Aufnahme des Innern der Margarethenkirche in Prag-Břevnov konfrontieren (Abb. 37b). In Prag-Břevnov „baut das Licht mit“, wie ich zu sagen pflege, um die konstitutive (nicht nur konstruktive!) Rolle der Wandpfeilerbauweise im Zentrum des Doppeljochs anzusprechen. Damit ist nicht nur ein größeres Maß an Helligkeit gemeint als in Prag, Sankt Niklas, sondern eine andere Struktur. In Sankt Niklas dringt das Licht in einer geheimnisvollen Weise ein, ein bauliches Strukturmerkmal, das dieser monumentale Bau mit andern Bauten teilt, die von boemo-italienischen Bauleuten und nach ihrer Weise, „Inneres“ auszugestalten, errichtet wurden. In Prag-Břevnov haben wir stets einen eindrucksvollen Zusammenhang von Wand- und Gewölbebau vor uns. Im Langhaus von Sankt Niklas erlahmt die hochstoßende Kraft der aufgespaltenen Mauerstirnen der Quermauern in der Gewölberegion zu einer bloß oberflächlich undulierten Bewegtheit am Rande des großen Gewölbes. Das ist nicht nur heute wegen des jochübergreifenden Freskos der Fall, sondern schon in der Struktur der Bogenzone in der Emporenregion vorherbestimmt. Auf allen Ebenen der Betrachtung schaut also in Prag-Břevnov „der alte Adam“ durch die neue Haut der Adaption, die natürlich bei der Ausstattung nach der Jahrhundertmitte nochmals zugunsten farblicher und dekorativer Akzente zurückgedrängt wurde.

Es sind also nur Kompromisse zwischen Alt und Neu in Sankt Niklas, die es erlauben, von einer Transformation zu sprechen, worunter nichts anderes verstanden werden kann als das Scheitern einer neuen Konzeption an den Widerständen, die der schon im Schema festgelegte Kirchenbau des Langhauses solcher Neukonzeption entgegenbrachte. So konnte sich das Neue, wie immer man sich auch dreht und wendet, in diesem Kirchenraum nur als oberflächliche Beweglichkeitsmachung eines starren, altertümlichen monumentalen Bauschemas äußern. Nicht im Kirchenraum, sondern in Gestalt der Fassade, die wohl 1711 größtenteils vollendet war, äußert sich das Neue klar und unmißverständlich, freilich nicht als Transformation des Alten, sondern als mehrschichtige Gliederung zum Zwecke einer thematischen, schön geschmückten Illusion.



## **VI. Zentralisierungstendenzen im Langkirchenbau Böhmens: Obořiště und die bizentrischen Kirchen Böhmens**

Die Sonderstellung der ehemaligen Paulanerklosterkirche in Obořiště (Woborschisch) hat andere Ursachen als diejenige von Sankt Niklas in Prag-Kleinseite. Der Kirchenbau neben dem kleinen Kloster wurde in den Jahren 1702–1711 als Filiale von Heiligenfeld erbaut. Der Name des entwerfenden Baumeisters ist archivalisch nicht überliefert. Ein Baumeister namens Franz Skopek wird 1711 erwähnt. Die Ausstattung ist einfach, die Gewölbefresken von Franz Kubat entstanden erst 1733<sup>58</sup>).

Zwei verschiedene Guarini-Projekte wurden als vermutliches Vorbild der Raumlagerung der Kirche in Obořiště genannt. Günter Neumann bestimmte Guarinis Kirche der Divina Providenza in Lissabon als Vorbild<sup>59</sup>) und berief sich dabei auf zwei erkennbare Eigentümlichkeiten des Raumbildes, nämlich auf die synkopische Gliederung, die über dem schmalen Mitteljoch das Gewölbe erweitert, während es über den angrenzenden großen Jochen des Hauptraumes verengt und einhüftig verzogen wird, sowie auf die dreimal konvex geformte Raumgrenze an den Seiten, die er sich durch ein Konstruktions-Maßwerk erklären wollte, in dem zylindrische querovale Einheiten ineinandergekettet sind (Abb. 38). Zweifellos spielte für diese Bestimmung auch das zentrale Kuppelfresko Kubats eine Rolle, das die gewölbliche Ausweitung sehr eindrucksvoll simuliert. Es ist aber eine Frage, ob der bauliche Sachverhalt dem entspricht. Es gibt nämlich Beobachtungen an Ort und Stelle, die nur ein schmales tonnengewölbtes Joch in der Mitte des Hauptraumes annehmen lassen. Eine Entscheidung darüber, die jetzt seit Jahrzehnten ansteht, wäre nötig, setzt aber entsprechende publizierte Bauuntersuchungen voraus, die es bisher nicht gibt.

Christian Norberg-Schulz glaubt als guarineskes Vorbild das Projekt für die Immaculata Conceptio in Turin nennen zu können<sup>60</sup>). Das würde voraussetzen, daß die beiden breiten Hauptraumjochs in Obořiště tatsächlich als große kreisrunde Rotunden konzipiert waren, eine Annahme, die jedoch durch kein Konstruktions-Maßwerk bestätigt werden kann.

Wie immer man zu den beiden Vorschlägen stehen mag, Tatsache ist, daß in Obořiště kein Zusammenhang zwischen Wand und Gewölbegliederung erkennbar ist, der eine so oder so geartete Einheit als Bedingung erschließen ließe. Dieser mangelnde Zusammenhang ist es, der in Obořiště die Zugrundelegung guarinesker Konzeption fragwürdig erscheinen läßt, auch wenn nicht bestritten werden soll, daß dem Konzept die Kenntnis einzelner Merkmale oder Motive aus dem guarinesken Arsenal anzumerken ist.

Zweckmäßiger ist es, Obořiště aus den Traditionen des boemo-italienischen Kirchenbaus zu erklären, die sich sowohl in der eigentümlichen Bauweise als auch im Schema der Gesamtanlage sehr deutlich äußern (Abb. 39). Das Äußere der nur an einer Langseite und am Chor dem Kloster angebauten Kirche entspricht ganz und gar der boemo-italienischen Bauweise in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die ich die Schalensbauweise nenne<sup>61</sup>). Die Mantelmauern werden als homogene Masse aufgefaßt, der die schwächtigen Pilaster – toskanische in beiden Geschossen – aufgeprägt werden wie bei einem Relief und in die Fenster und Öffnungen hineingebrochen werden, ohne das

Kontinuum dieser Wandform strukturell wirklich zu verändern. Kennzeichnend für diese Auffassung von Wand ist die ununterbrochen durchgeführte Gesimsbildung, die das untere von dem oberen Geschoß trennt, welches als Sargmauer über den Gewölben und zur Aufnahme der für diese Bauweise typischen Lünettenfenster der Langseite dient. So entsteht im Innern ein Raumkörper (Abb. 40), an dessen Rand sich die Gliederung nur oberflächlich schichtet und der, so wie die Guarinikirchen Oberitaliens,

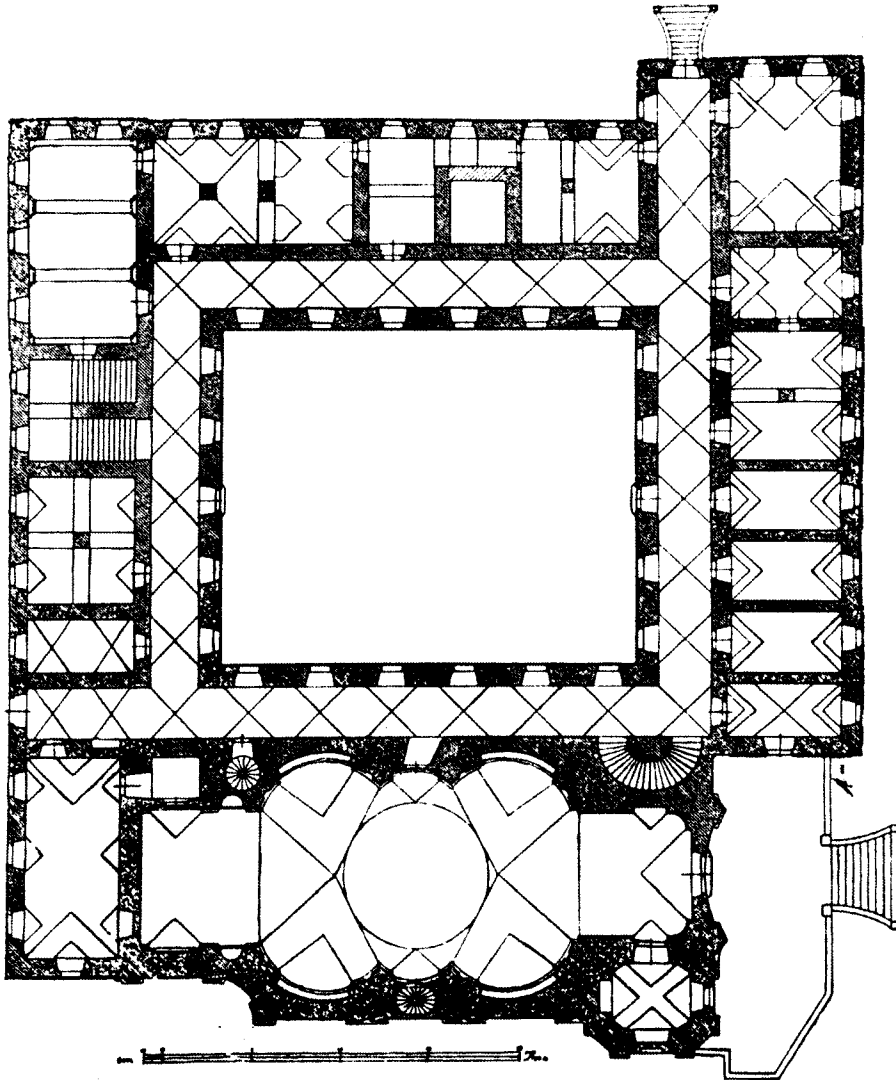


Abb. 38:  
*Obořiště, Kloster und Kirche der Paulaner, Grundriß*



Abb. 39:  
*Obořiště, Kirche der Paulaner, Aueßnansicht*

lichtlos ist, höhlenartig wirkt, und in den Licht von außen nur nachträglich sozusagen, durch die Öffnung der über dem durchgehenden Gebälk angebrachten Lünettenfenster eingelassen wird im Unterschied zu der süddeutschen Wandpfeilerbauweise, deren Mantelformen abwechselnd aus festen und aus unfesten, lichthaltigen Teilen zu bestehen scheinen, so daß, wie ich sagte, „Licht am Raum mitbaut“.

Das zweiachsig symmetrische Gesamtschema des Baus in Obořiště entspricht denjenigen Kirchen Prags und Böhmens, die Erich Bachmann treffend „bizentrisch“ genannt hat<sup>62</sup>). Ein Vergleich des Grundrisses von Obořiště aus der böhmischen Kunsttopographie mit der Prager Ursulakirche der Neustadt und mit dem dafür gezeichneten Grundrißentwurf von Antonio Canevale (Abb. 38, 41, 42) zeigt die grundsätzliche Ähnlichkeit sofort: Vorhalle und Presbyterium, die gegenüber dem Hauptraum eingezogen sind, sowie das erste und dritte Joch dieses Hauptraumes entsprechen einander spiegel-



Abb. 40:  
*Obořiště, Kirche der Paulaner, Inneres*

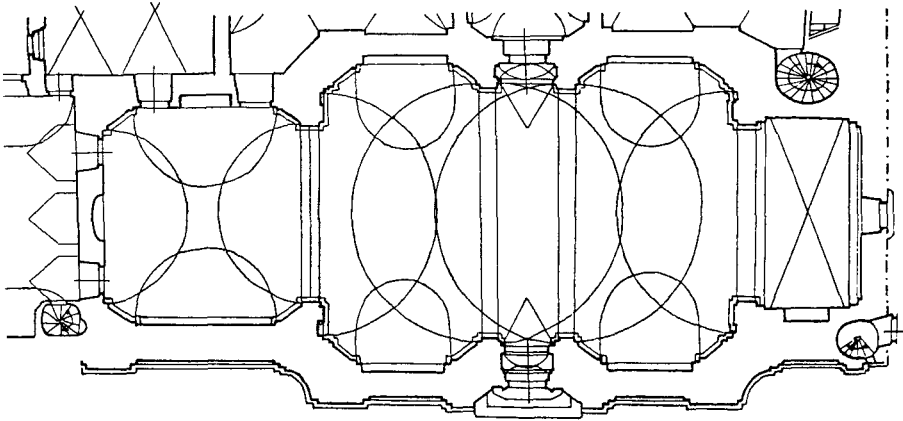


Abb. 41:  
Prag-Neustadt, St. Ursula, Kirchengrundriß

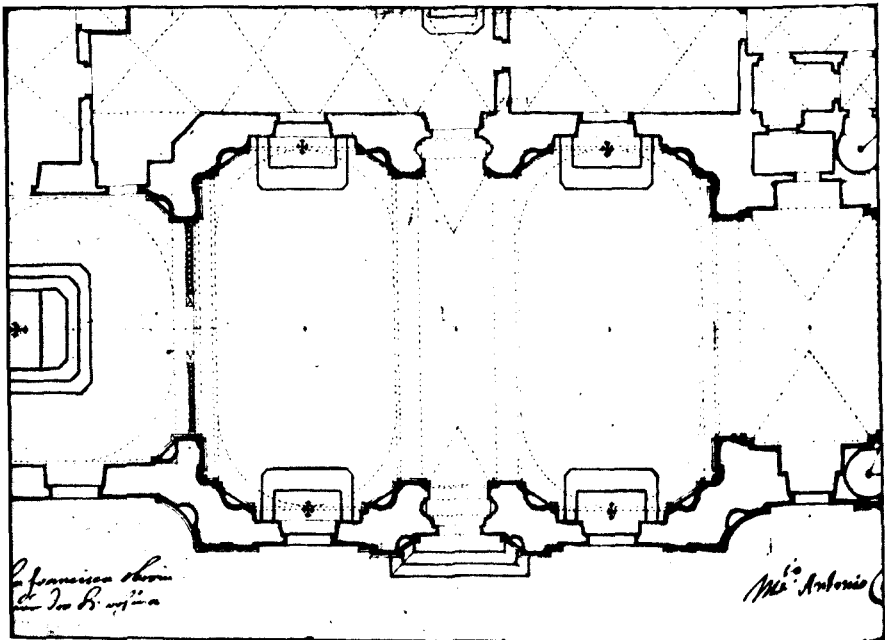


Abb. 42:  
Prag-Neustadt, St. Ursula, A. Canevales Entwurf 1699

symmetrisch zu dem schmalen mittleren zweiten Joch des Hauptraumes, wobei das erste und dritte Hauptraumjoch mit verschiedenen Mitteln in sich zentriert wird. Věra Naňková hat kürzlich im Sborník der Universität Brünn die Prager Ursulakirche und den Entwurf Canevales aus dem Jahre 1699 kenntnisreich kommentiert und zwar nicht nur wegen der Gesamtanlage, sondern auch wegen der für die Zentrierung angewandten Gewölbe, den sogenannten böhmischen Platzl-Gewölben<sup>63</sup>). Wir verstehen darunter nach den Erläuterungen von Hans Reuther<sup>64</sup>) Rotundenkuppeln, die durch vier lotrechte Vertikalschnitte so fragmentiert werden, daß sie sich auch in rechtwinkelige, oblonge oder in oktagonale Joche einfügen lassen und zwar mittels entsprechender Scheid- oder Gurtbögen, bzw. Blendbögen. Platzl-Gewölbe, bzw. einfach: Platzln und solche ihrer Spielart sind in Österreich, Böhmen, Schlesien und Franken seit 1679 üblich, und zwar bei den Bauten der boemo-italienischen Bauleute. Das früheste mir bekannte und oft übersehene Beispiel findet sich in Prag über dem Presbyterium der Kreuzherrenkirche San Franciscus, also in diesem bahnbrechenden Kirchenbau, den Giovanni Batt. Mathey entworfen hat und dessen steil aufragender, städtebaulich so wichtiger Zentralraum eine gewölbte Rotunde darstellt, deren Lichtgaden nach Art eines Kuppeltambours über die angrenzenden Dächer hinausragt<sup>65</sup>). Platzlgewölbe von beträchtlicher Spannweite zeigen z.B. das Langhaus von Sankt Florian, die Abteikirche von Waldsassen, an deren Bau Georg und Christoph Dientzenhofer sowie Abraham Leuthner aus Prag beteiligt waren, ferner die von Georg Dientzenhofer errichtete ehemalige Bamberger Jesuitenkirche, die heutige Sankt Martins-Kirche, sowie der Passauer Dom seit 1677, wo diese Wölbungen durch den Stuck in Pendentfikkuppelräume umgemünzt wurden. Das schönste Beispiel in Österreich kennt alle Welt, die Stiftskirche der Benediktiner in Melk, 1702 begonnen und 1726 mit den Gewölbefresken von Johann Michael Rottmayr geweiht.

Bei diesen bizentrischen Kirchen und so auch in der Prager Ursulakirche dient die Eckabschrägung der Joche eins und drei des Hauptraumes zur räumlichen Konzentration in der Wandzone, die von den Gewölben durch das für solche Bauten typische ununterbrochen fortlaufende Gebälk getrennt wird. Canevale hat diese Abschrägung ebenso wie der gebaute Kirchenraum und wie später auch die Klemenskirche der Jesuiten am Carolinum<sup>66</sup>). Da das schmale Joch stark eingezogen ist und weil eben die Gewölbe der angrenzenden Joche ebenfalls zentriert sind, sondern sich die beiden Joche voneinander ab, die Zentrierung dient hier nicht einer Zusammenfassung aller Joche in einem „gesamträumlichen“ Sinn, sondern äußert sich bizentrisch und das umsomehr, als auch die Gewölbebildung strikt jochweise, nicht jochübergreifend oder jochverändernd ausgeführt wurde. Solche bizentrische Kompositionen führen also nicht zu jener „Gesamträumlichkeit“, die sich erst bei konsequent durchgegliederter und eindeutig auch auf die Mitte oder den Chor hin steigender Raumgliederung im 18. Jahrhundert allmählich durchgesetzt hat, wie Günter Neumann gezeigt hat<sup>67</sup>).

Wir sehen also: Böhmische und später auch österreichische Langkirchen<sup>68</sup>) des bizentrischen Schemas vor 1700 gehen im Bestreben zu zentrieren zwei Wege: Entweder wird das einzelne Joch optimal durch Abschrägung oder durch Ausrundung der Raumecken in der Wand und durch zentralisierende Gewölbe wie den Platzl-Gewölben

zentriert, dann isoliert es sich zwangsläufig von seinen Nachbarjochen. Oder es werden durch einfache Abschrägungen und entsprechende Gewölbebildungen – auch aus einfachen Kappen wie bei Leonhard Dientzenhofers Kirchenprojekt für die Neue Residenz in Bamberg<sup>69</sup>) – oder durch schalenförmiges Umgreifen wie in Prag-Břevnov zwei Joche zu einem Doppeljoch zusammengefaßt. Dann vergrößert sich die Chance zu gesamträumlicher Wirkung im Doppeljoch. Für Prag-Břevnov, wo sogar vor 1707/1708 ein bizentrishes Projekt, wohl von Paul Ignaz Bayer, vorlag, hatten wohl beide Alternativen, wenigstens auftragsgemäß, Bedeutung. Erklären, freilich, können solche Vorstufen die Bildung des Doppeljochs in Prag-Břevnov ebensowenig wie die damit verbundene Abfolge von Rotunden, bzw. Baldachineinheiten.

Die Raumgliederung von Obořiště geht über die der bizentrishes böhmischen Kirchen insofern hinaus, als in der böhmischen Paulanerkirche nur ein Zentrum in der Mitte des dreiteiligen Hauptraums veranschaulicht wird, nicht zwei solche. Das geschieht durch die einhüftigen, zur Mitte hin verschobenen Stichkappen und bandförmigen Tonnengewölbe über den beiden einhüftig sich auch einziehenden großen Jochen und schließlich durch das Kuppelfresko Kubats, dessen pozzeske Illusion

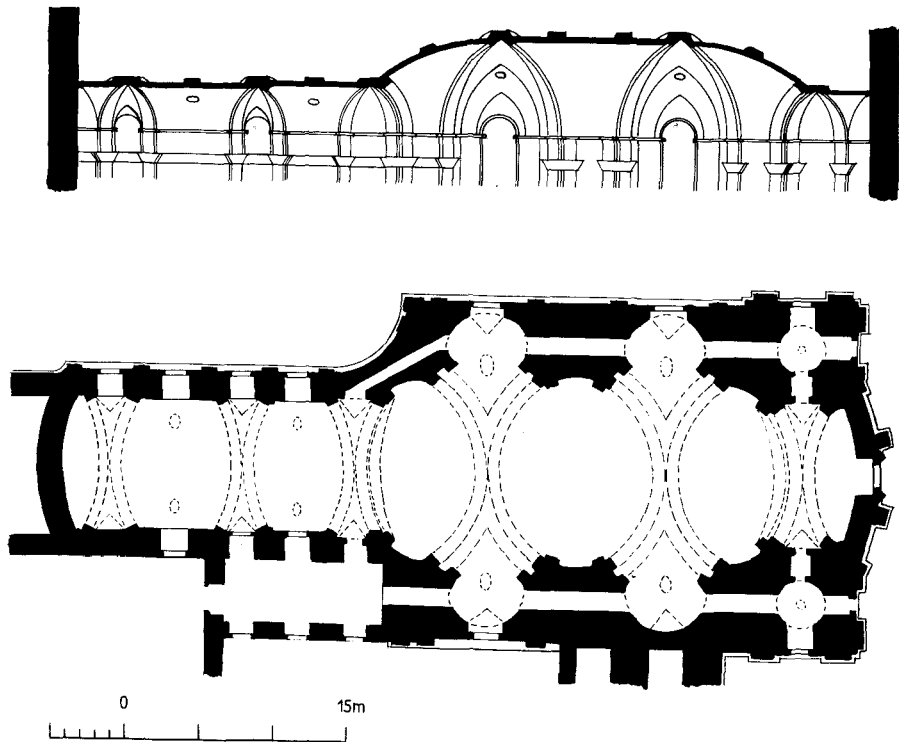


Abb. 43:  
Banz, Klosterkirche, Grundriß mit Längsschnitt



diese gesamträumliche Mittenbetonung dem Auge einredet. In einem gewissen Sinn also verhält sich die Jochung in Obořistě unten tatsächlich „synkopisch“ zu dem Gewölbe. Ist das nicht schon der entscheidende Schritt auf die bemerkenswerte Raumgliederung Johann Dientzenhofers in der 1711–1719 erbauten Benediktinerklosterkirche von Banz in Franken (Abb. 43, 44)?

Zwar gehört Banz unseres Erachtens ebenfalls in den weiten Kreis von zweiachsig symmetrischen, dreiteiligen Kirchenbauten<sup>70)</sup>, aber dennoch wird niemand so oberflächlich sein und die gestellte Frage positiv beantworten. Denn die erzielte raumbildliche Mittenbetonung von Obořistě ist eben doch nur eine äußerliche und vor allem eine solche, die in den Mantelformen und im Gewölbe jeweils für sich gebildet wird und auch im Gewölbe nicht zu einer Steigerung führt, ganz abgesehen davon, daß in den Kirchenbau von Banz Eigentümlichkeiten der deutschen Wandpfeilerbauweise eingegangen sind, die in Obořistě absolut unbekannt sind. Es gibt aber einen böhmischen Kirchenbau, den wir zur Gruppe der guarinesken Langkirchen zu rechnen haben, der in all den genannten Punkten Banz erheblich näher steht und früher entstanden ist als Banz. Das ist die Sternbergsche Schloßkirche in Smiřice (Smirschitz) in Nordostböhmen<sup>71)</sup>. Graf Josef von Sternberg gelobte den Kirchenbau schon 1699 (Datum am Hauptgewölbe). Damals fand auch die symbolische Grundsteinlegung statt. Er begann Baumaterial zu sammeln. Mit dem unerwarteten Tode des Bauherrn 1701 stockte das Unternehmen. Josefs Schwester und der Graf Wenzel Adalbert, der Bauherr des Palastes auf der Prager Burgstadt und des Lustschlosses Troja bei Prag, nahmen sich des Pro-

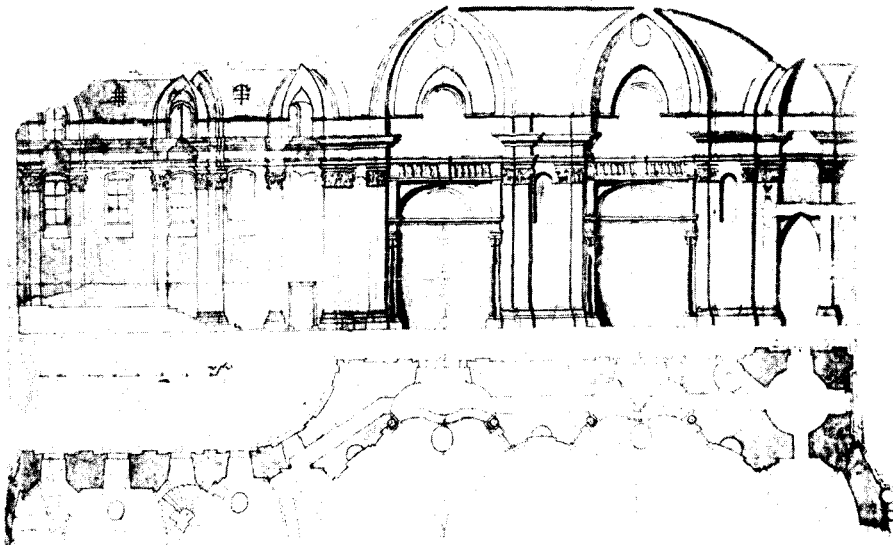


Abb. 44:

*Johann Dientzenhofer, Entwurfszeichnung für die Kirche von Banz*

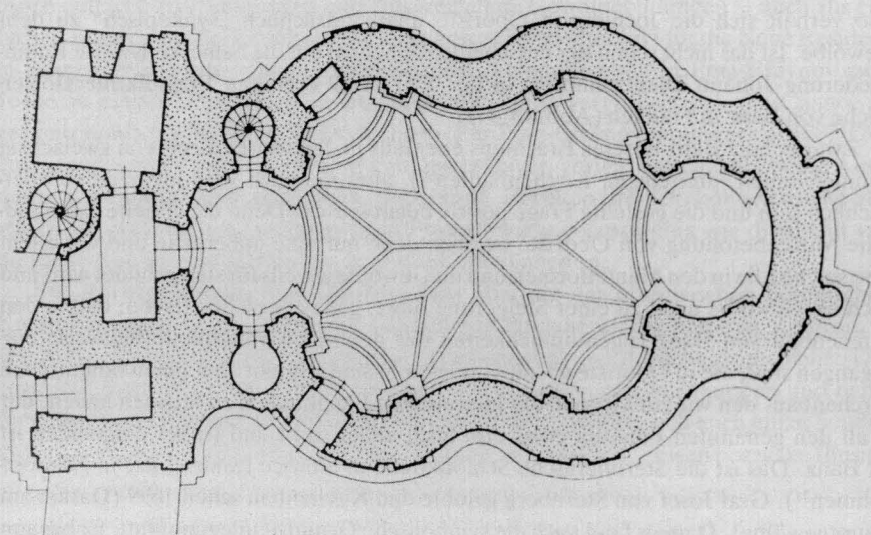


Abb. 45:  
*Smiřice, Schloßkirche, Grundriß*



Abb. 46:  
*Smiřice, Schloßkirche, Außenansicht*

jektes an. Die Kirche als zweiachsig symmetrischer, dreiteiliger, nur mit dem Zugangs-  
trakt an das Schloß angebauter, allseits freistehender Trakt wird in den Jahren 1706–  
1711 errichtet. Der entwerfende Architekt ist archivalisch nicht ermittelt worden.  
Johann Santini-Aichel, ein Bruder des Baumeisters J. Blasius Santini-Aichel, führte  
die Steinmetzarbeiten aus, wie Archivalien belegen<sup>72</sup>) (Abb. 45). Franz und Reuther  
glauben an Christoph Dientzenhofer als Autor dieses Kirchenbaus und wollen Santini  
nur die Einfügung des Rippensterngewölbes über dem Hauptraum zubilligen, einer  
Gewölbefigur, die sicher auf die Familie des Bauherren alludiert. Erich Bachmann ist  
bisher m. E. der einzige gewesen, der die Konstruktion der Schloßkirche von Smiřice  
einen „reduzierten Auszug aus dem guarinesken Zentralbau von Deutsch Gabel“ von  
Johann Lukas Hildebrandt genannt hat<sup>73</sup>).

Der wohlproportionierte Außenbau zeigt die jonische Pilasterordnung im Dienste  
einer sinnvollen thematischen Zweischichtigkeit (Abb. 46): Die Vorhallen- und die  
Hochaltarrotunde verkörpern die äußere Schicht. Die Mantelmauern des mittleren  
Zentralbaues werden als die „innere“ Schicht dargestellt. Man erkennt das an den von  
der äußeren Schicht überschrittenen jonischen Pilastern. Die Prosten an der Stirn  
des Bauwerks und die runden Blenden unter den Fenstern des Zentralbaues erinnern  
an Prag-Břevnov. Wegen der eingebauten Gruft erhebt sich die äußere Wandgliederung  
hochgesockelt über einer horizontalen und in sich verketteten Bänderung aus Natur-  
stein. Die beiden Anräume: Vorhalle und Altarhaus sind querovale Rotundeneinheiten,  
deren Gewölbe durch ein großformiges umlaufendes Konsolengesims deutlich von den  
zylindrischen Mantelmauern abgesetzt wird. Bei der Anschlußstelle an den Turm dringt  
eine wiederum als Rotunde aufgefaßte Empore in die Vorhalle ein, ein sehr eindrucks-  
volles Motiv der Verkettung.

Das guarineske Konstruktions-Maßwerk des Zentralbaues von Smiřice hat bereits  
O. Stefan zutreffend ermittelt (Abb. 47). Er nimmt entsprechende Rotunden-Einheiten  
an, die in drei verschiedenen Größen in diesen Zentralraum eindringen und so achtmal  
den Hauptraum von außen anschneiden<sup>74</sup>). Der Archivoltenkranz über den pfeilförmig  
angeordneten Pilasterpaaren grenzt flache Raumbuchten in den Diagonalen, echte  
Gewölberotunden in der Hauptrichtung und gedehnte Blendfelder in der Querachse  
aus. Die hochliegenden Rundbogenfenster von gedrungener Proportion, das nur über  
den Pilastern als Gebälkkröpfe erscheinende Gebälk und die nur wie eingespannt  
wirkenden Fensterwände im Kontrast zu den festen zylindrischen Mantelformen der  
Vorhalle und des Altarhauses bezeugen eine sensible, unterscheidende Konzeption  
und die Kenntnis der deutschen Wandpfeilerbauweise, die hier vorausgesetzt werden  
muß<sup>75</sup>). Das Kappengewölbe mit seiner dekorativen Rippenfiguration, das H. G. Franz  
als „aus dem Bauzusammenhang herausfallend“ kennzeichnet<sup>76</sup>), schließt diesen quali-  
tätvollen Innenraum der guarinesken Richtung ab, dessen zentrierende Raumglie-  
derung in der Tat strukturelle, nicht bloß impressionistische Analogien zu der Domini-  
kanerkirche Joh. L. von Hildebrandts in Deutsch Gabel erkennen läßt (vgl. (Abb. 7).

Gegenüber Obořiště, wo die Zusammenhäufung von zentralisierenden und guar-  
inesken Motiven keine klare Artikulation erkennen läßt, stellt die Schloßkirche von  
Smiřice den entscheidenden Schritt auf Johann Dientzenhofers Kirche in Banz dar

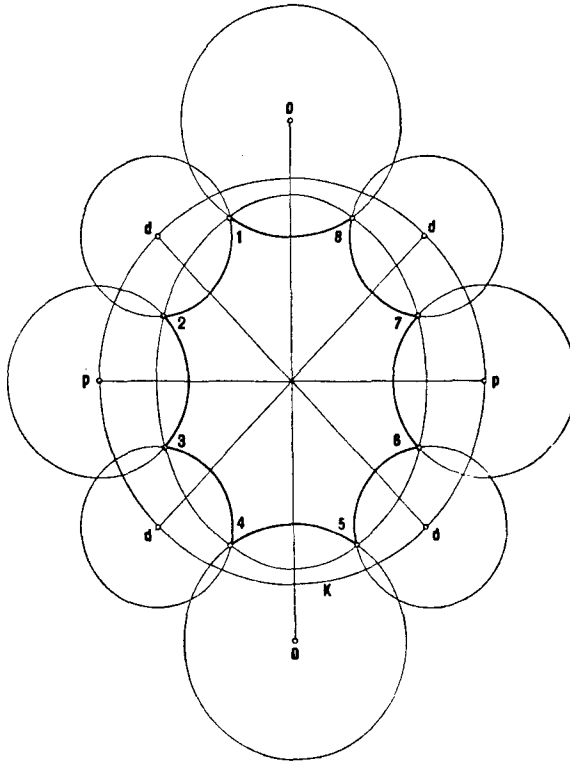


Abb. 47:  
Smiřice, Schloßkirche,  
Schema nach Oldřich Stefan

(vgl. (Abb. 44)). Es lehrt aber auch die Analyse der Raumgliederung von Smiřice, daß die seit dem Mittelalter übliche Trennung von Lang- und Zentralbauten auf der späten Stufe des 18. Jahrhunderts manchmal mehr irreführt als aufklärt. Smiřice gehört in der Zeit verstärkter Bemühungen um zentralisierende Raumgliederung auch in sogenannten Langbauten zu den Kirchen der guarinesken Richtung Böhmens ebenso wie die Dominikanerkirche von Deutsch Gabel und später auch die österreichischen und fränkischen Kirchen von J. L. von Hildebrandt, Johann Dientzenhofer und Balthasar Neumann.

## VII. Die Kerngruppe der guarinesken Kirchen: Prag-Břevnov – Eger, St. Klara – Nová Paka, Paulanerkirche

Eine Kerngruppe innerhalb der guarinesken böhmischen Langhausanlagen bilden neben Prag-Břevnov die ehemalige Klarissenkirche in Eger (Cheb) und die Mariae Himmelfahrtskirche der Paulaner in Nová Paka in Nordostböhmen (vgl. die Landkarte

Abb. 12). Allen gemeinsam ist die Ausbildung rotundenförmiger Einheiten. Prag-Břevnov zeigt nicht nur die qualitativste, sondern auch die reichste Konzeption und zwar diejenige, welche die Wandpfeilerbauweise verständlich und zugunsten der Raumgliederung nutzt. Der kleine Kirchenbau in Eger ist in vielen Details von Prag-Břevnov abhängig, enthält jedoch im Innern eine für Böhmen neue Ausgliederung der rotundenförmigen Einheiten innerhalb eines bizentrischen Raumschemas, wobei jedoch offenkundig Schwierigkeiten in der konsequenten Durchführung des Konzeptes auftreten. In der Kirche von Nová Paka wird die neue Herausformung der Rotunden im Sinne einer unumkehrbaren, zur Mitte hin sich steigernden Gliederungsfolge ausgebildet und damit eine Stufe erreicht, die der Raumgliederung Balthasar Neumanns entspricht.

Die ehemalige Klarissenkirche in Eger wurde unter Nutzung älterer Bauteile und im Anschluß an das nach 1692 neu erbaute Kloster errichtet, wobei wegen der baulichen Situation eine Seitenfassade in der Straße und im Hof (Abb. 48) ausgebildet wurde und der Hochaltar im Norden gegenüber der zweigeschossigen Nonnenempore steht. Auf die Nonnenempore gehen wir nicht ein, denn sie erklärt sich aus älterem Baubestand. Den Grundstein legte im Jahre 1708 der Abt von Waldsassen, Albert Bauer, die Weihe erfolgte 1712 durch den Regensburger Weihbischof. Die Zuschreibung an Christoph Dientzenhofer wird oft als gesichert ausgegeben, was schon deshalb nicht befriedigt, als bisher weder die stilischen noch die baukünstlerischen Argumente dafür hinreichend dargelegt wurden. Der Name des entwerfenden Baumeisters ist archivalisch nicht zu ermitteln. 1782 wurde Kloster und Kirche aufgehoben; nach verschiedener Vernutzung dient der Kirchenraum heute als Konzertsaal<sup>77)</sup>.

An der Seitenfront der Kirche, wo auch der Eingang liegt, hebt sich der bizentrisch gegliederte Bauteil klar von dem Nonnenchor ab (Abb. 48). Dieser ist jochweise in vertiefte Wandfelder gegliedert, in denen die großen kämpferlosen Rundbogenfenster sitzen (im Hofe: oben und unten halbrund abschließendes Langfenster). Ihre Rahmung zeigt diejenigen Profile, die wir auf einer von Viktor Kotrba für Kilian Ignaz Dientzenhofer in Anspruch genommenen Zeichnung des Chores und Turmes von Prag-Břevnov auch finden<sup>78)</sup>.

Der auffälligste und in der Konzeption verankerte Unterschied zum Doppeljoch in Prag-Břevnov ist außen die klare dreiteilige Anlage in der Art bizentrischer Kirchen, die sich mit dem Kunstgriff der Zweischichtigkeit verbindet, nicht wie üblich nur in der Form einer bloßen rhythmischen Anordnung von Travéen (breit-schmal-breit) äußert. Die große gesockelte jonische Pilasterordnung verdeutlicht den Kunstgriff unseren Augen. Auch der Auszug über dem auffallend hohen Gebälk wiederholt das Motiv, das noch dadurch eindrucklich wirkt, daß die mittlere schmale Travée sich als eine Bogen-travée darstellt. Die großen Rundbogenfenster sitzen hoch in den Intervallen. Ovale Fensterchen über dem Portal in der schmalen mittleren Travée sowie die weich zurückgeschwungenen Flanken des bizentrischen Bauteils mit einer kleinlichen Fensterverteilung wirken fremd. Der Außenbau der Kirche in Eger ist mit einzelnen Ausnahmen, die hier nicht weiter verfolgt werden müssen, so auf einer der beiden Plankopien zu sehen, die von H. G. Franz<sup>79)</sup> publiziert wurden (Abb. 49, 50). Da beide Pläne eine vollständige Vorstellung von Außen- und Innengliederung der Egerer Kirche erlauben,



Abb. 48:  
*Eger, St. Klara, Außenansicht*



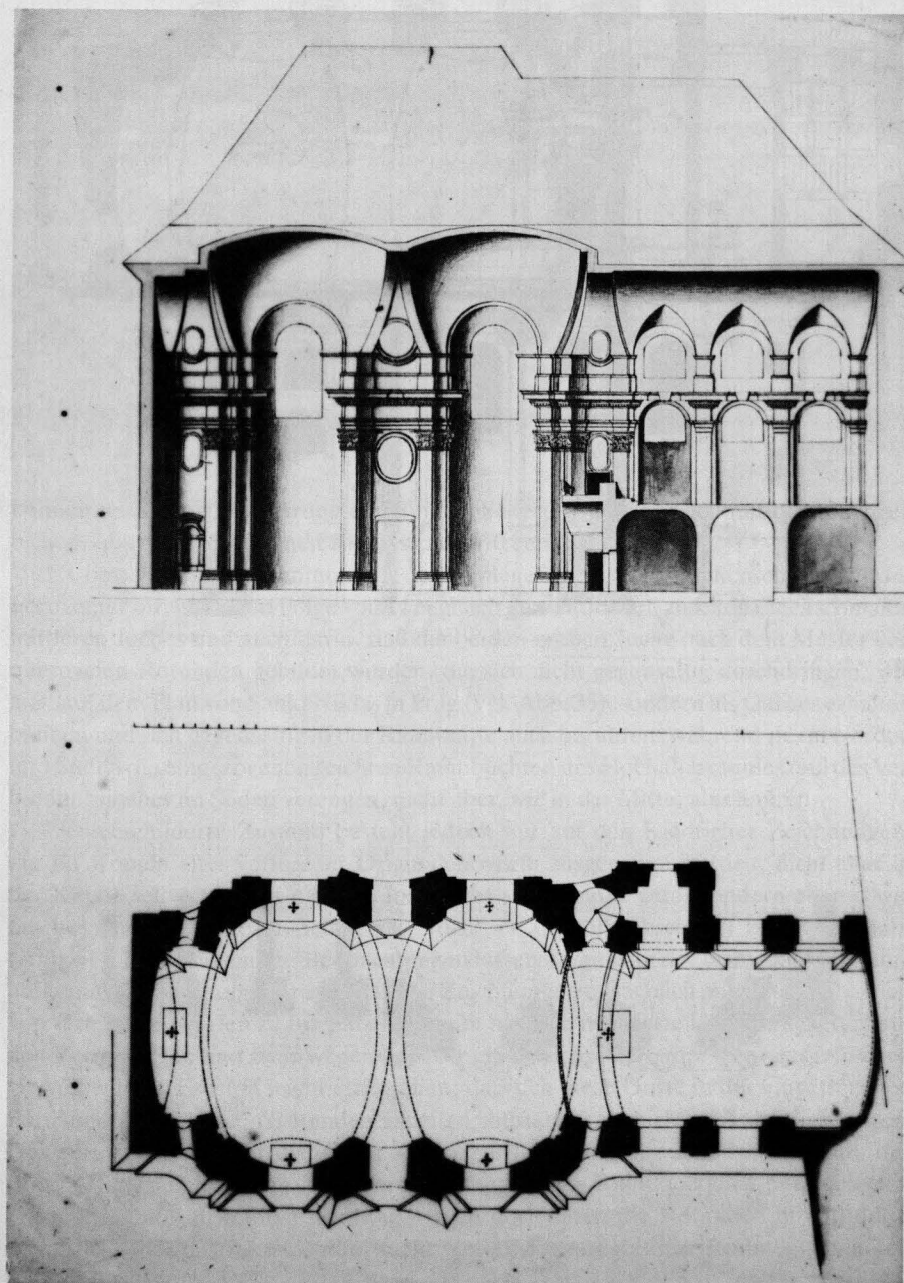


Abb. 49:  
Eger, St. Klara, Plankopie (?): Grundriß und Längsschnitt



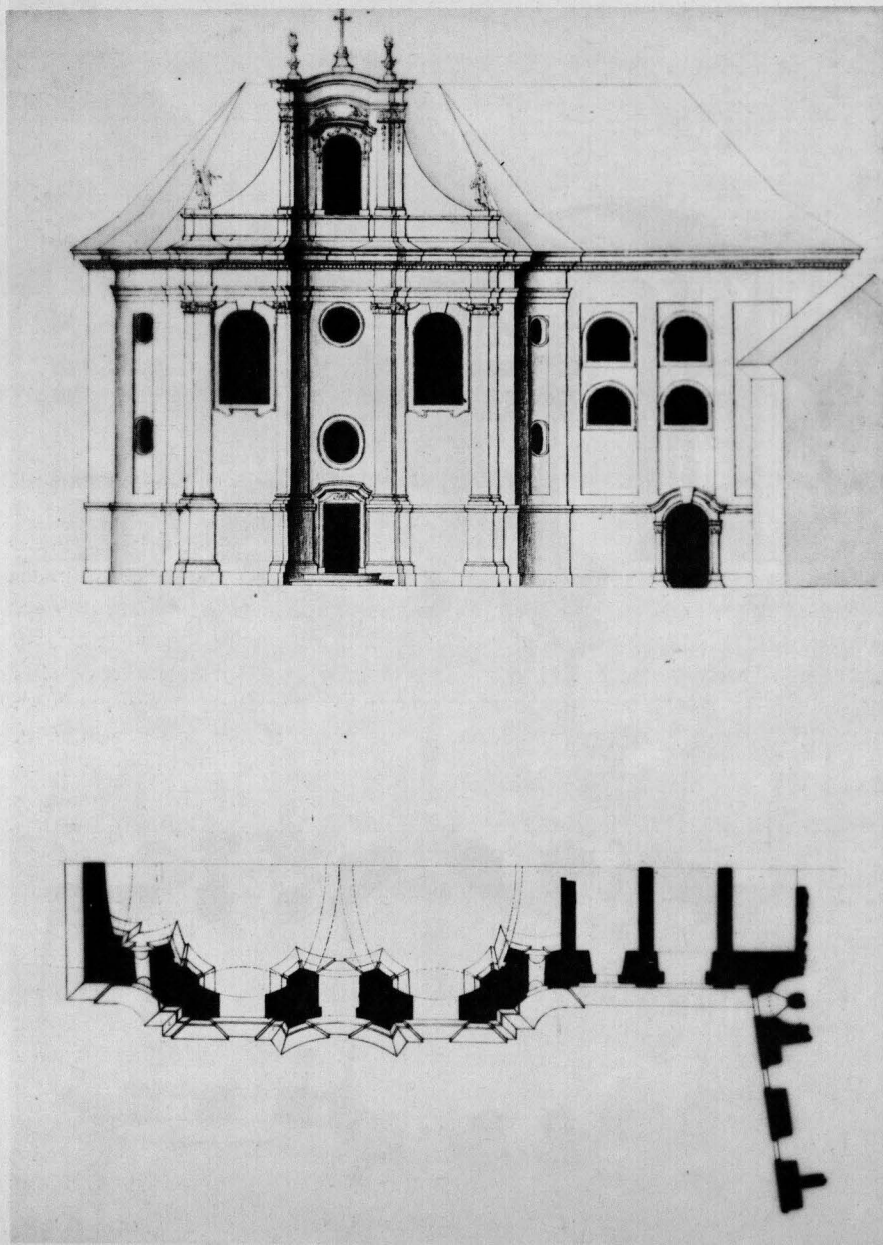


Abb. 50:  
*Eger, St. Klara, Plankopie (?): Fassade und halber Grundriß*

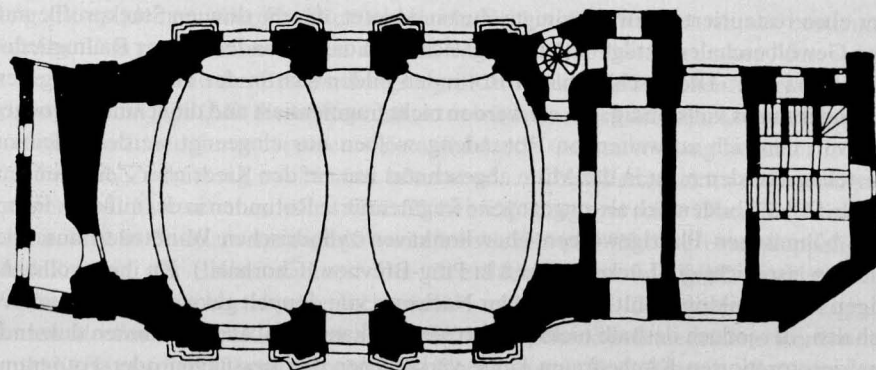


Abb. 51:  
Eger, St. Klara, Kirchengrundriß

können wir sie zur Aufklärung der Binnengliederung im Vergleich mit dem einzigen bisher publizierten modernen Kirchengrundriß benutzen (Abb. 51).

Es besteht Übereinstimmung in dem Anlageschema des Kirchenschiffes, in der Form einer bizontrischen Folge von zwei gleich großen Jochen zuseiten eines schmalen mittleren Joches und auch darin, daß die beiden großen Joche nach dem Muster von querovalen Rotunden gebildet wurden, die sich nicht gegenseitig durchdringen, wie z. B. auf dem Plan von Sankt Niklas in Prag (vgl. Abb. 35), sondern als Ganzes erhalten bleiben und sich gegenseitig in der Raummitte auch berühren, während sie im Norden und Süden die eingezogenen seichten Raumbuchten des Hochaltarraumes und des Verbindungsjoches im Süden verengen, nicht aber, wie in der Mitte, abschnüren.

Der geschilderte Zustand besteht jedoch nur auf den Kiedricher Zeichnungen, die für Kopien alter verloreener Originalentwürfe ausgegeben werden, nicht aber in der Kirche selbst, wo das mittlere Joch nicht abgeschnürt wird, sondern ebenso wie die besagten Trabanteneinheiten als „Joch“ (= Gewölbeabschnitt) bestehen bleibt (Abb. 51). Dies und andere Beobachtungen lassen Zweifel an der bisherigen Meinung aufkommen, derzufolge wir es bei diesen Zeichnungen tatsächlich mit genauen Kopien von Originalentwürfen zu tun haben. Es gibt nämlich manifeste Unstimmigkeiten auf den Zeichnungen und zwar wegen der hier eingezeichneten, aber nicht ausgeführten Gewölbegurte. Es ist ja leicht einzusehen, daß sich diese Gurte in der eingetragenen Form und als Reflex von Rotundeneinheiten vollständig gar nicht artikulieren könnten. Das erinnert an die Gurte auf dem Kiedricher Längsschnitt durch das Langhaus der Prager Niklaskirche, denn auch dort spielten die der Tonne lediglich untergelegten Gurte eine bloß dekorative Rolle und auch dort waren die Rotunden im Grundriß hauptsächlich Konstruktionshilfe, nicht Reflex der vollgültigen Rotundeneinheiten (vgl. Abb. 36).

Eliminieren wir die auf den Kiedricher Zeichnungen für Prag wie auch für Eger sichtbaren Gurte und wenden wir uns an die gebaute Architektur in Eger, so wie sie uns

der eben restaurierte, bzw. gereinigte Zustand bietet, der die dünnen Stuckprofile auf den Gewölbeschalen getilgt hat! Es zeigt sich dann das Besondere dieser Raumgliederung ganz klar: Die erschließbaren Rotunden bilden sich in der Hauptrichtung des Kirchenraumes vollständig aus, sie werden nicht fragmentiert und die schmalen Joche, die von den sich ausweitenden Rotundengewölben nur eingeeengt werden, bleiben bestehen, werden nicht in der Mitte abgeschnürt wie auf den Kiedricher Zeichnungen (Abb. 51). Sie bilden sich als eingezogene fragmentierte Rotunden in der äußeren Form von böhmischen Platzgewölben über konkaven zylindrischen Wandteilen aus. Sie bleiben also nicht die Lückenbüßer à la Prag-Břevnov (Chorhals!). Zu ihrer vollständigen Herausbildung fehlt lediglich der Nachweis von doppelt gekrümmten Gewölbeschalen, der jedoch deshalb nicht geführt werden kann, weil auch für diesen dutzendmal interpretierten Kirchenraum keine verlässlichen Aufmessungen oder Fotogrammetrien publiziert vorliegen.

In den Querachsen der großen Rotunden werden gewölblich mithilfe von Stichkappen fiktive Abseiten ausgegrenzt. Sie entsprechen den fiktiven Abseiten von Prag-Břevnov in den Rotundeneinheiten, nicht den echten Abseiten des dortigen Doppeljoches. Eine Folge dieser seitlichen Eingriffe ist es, wenn im Raumbild die Gewölberotunden sich nicht spontan dem Anblick darstellen. In der Gewölbezone sind, so scheint es, auch noch Angleichungen, die der klar unterscheidenden Komposition von B-A-B-A-B nicht entsprechen.

Nach diesen notwendigen Erläuterungen zu den Kiedricher Zeichnungen, ihrer Problematik und zu dem gebauten Kirchenraum in Eger kann die geschichtliche Stel-

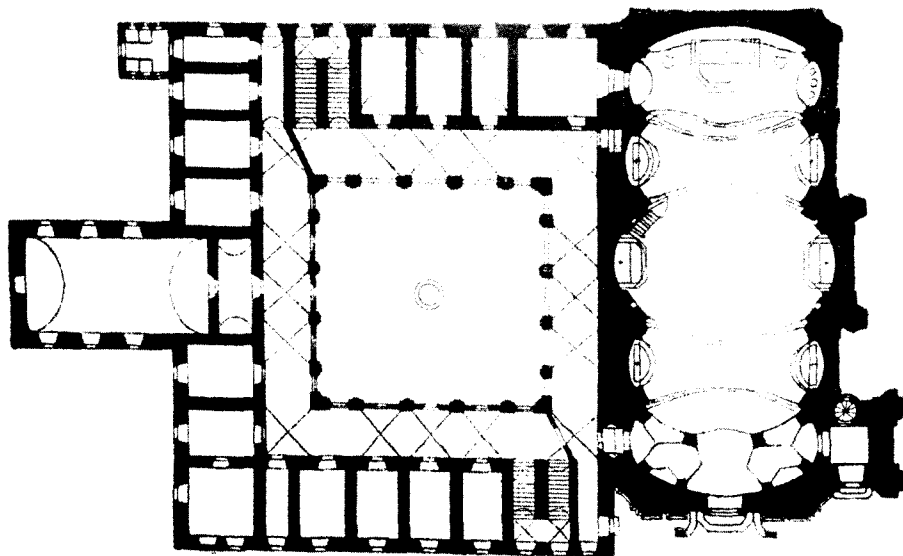


Abb. 52:  
*Nová Paka, Grundriß von Kirche und Kloster*

lung dieses kleinen aber baukünstlerisch eindrucksvollen Kirchenraumes bestimmt werden. Das geschieht am besten mit den Worten von Günter Neumann, der – auf seine Weise und ohne den Beschreibungsbegriff Rotunde zu gebrauchen – das Wichtige so ausgedrückt hat: „Mit dieser Raumstruktur wird der durch die bisher beschriebenen böhmischen Innenräume repräsentierte stilbildende Gesamtvorgang in seiner Logik und inneren Zielsetzung zweifelsfrei erkennbar. . . . Die Bildung eines mehrjochigen kurvierten Einheitsraumes, seine Oberflächenzerlegung und seine Oberflächeninner- vation wird in St. Klara sprunghaft weiterentwickelt und führt zu einer kuppeligen Modellierung des Einheitsraumes. Die Oberflächengliederung greift jetzt in sein Volumen ein. Die mehr als eine Jochanzahl und mehrere Gewölbefelder übergrei- fenden *ideellen Ovale* (Rotunden also!) der vorangehenden Innenräume werden in Sankt Klara erstmals (? , vgl. ursprüngliche Chorlösung in Prag-Břevnov, die Neumann ja nicht bekannt war) als kontinuierliche Ovalkuppeln verwirklicht und führen inner- halb des noch flächeneinheitlich umhüllten Gesamtraumes zu teilräumlicher Konzen-

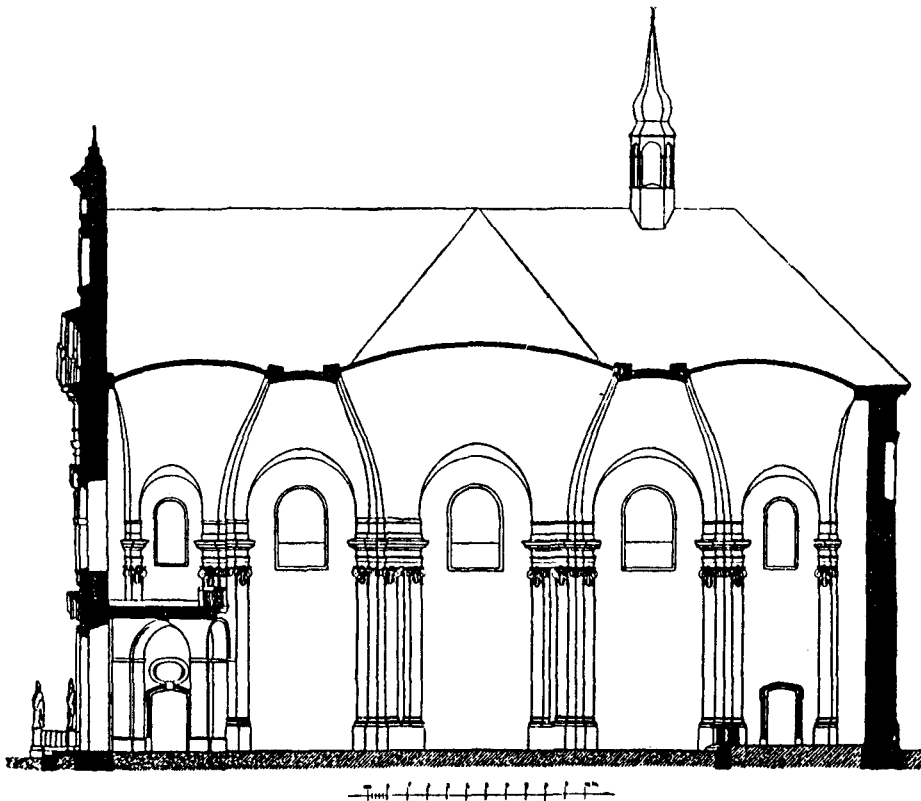


Abb. 53:  
*Nová Paka, Längsschnitt durch die Kirche*

tration. Damit ist alles Vorhergehende auf einer Ebene zusammengefaßt, die für Neumann grundlegend wird<sup>80)</sup>.

Wir sehen: Verglichen mit dem Doppeljoch von Prag-Břevnov liegt das baukünstlerisch Bedeuteende des Entwurfs von St. Klara in Eger in der Umgestaltung eines bizentrisch angelegten Einheitsraumes zu einem Rotundenzwilling, dessen beide Einheiten sich vollständig, abgesehen von den seitlichen Fensterbuchten, mit ihren Stichkappen in Wand und Wölbung darstellen, während die Zwischenjoche als kleinere, fragmentierte Rotundeneinheiten, die baulich nicht vollständig zur Ausbildung gekommen sind, aufgefaßt werden können.

Arbeitet man wie Günter Neumann die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Kirche in Eger innerhalb der Kerngruppe der böhmischen guarinesken Kirchen heraus, dann ergibt sich für den spätesten Bau, für die Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt der Paulaner in dem nordostböhmischen Nová Paka die entsprechende Bestimmung von selbst (Abb. 52, 53). Die seit 1709 nach dem Konzept eines nicht bekannten Architekten ausgeführte Kirche neben dem von Paulanern ehemals bewohnten Kloster, das heute als Spital dient, repräsentiert den Schluß und Höhepunkt der kurzen, durchaus eigentümlichen Auseinandersetzung mit dem neuen guarinesken Gedankengut in Prag



Abb. 54:  
*Nová Paka, Kirche, Inneres nach Norden*

und Böhmen, die auch für die weitere Entwicklung in Main- und Rheinfranken wichtig geblieben ist.

Nach den Angaben in dem 2. Band der neuen böhmischen Kunst-Topographie<sup>81)</sup> stiftete die Gräfin Maria Eva Tiefenbach, eine geborene Sternberg, im Jahre 1655 das kleine Kloster anstelle einer alten, von den Hussiten zerstörten Marienkirche. Das Kloster wurde schon 1701 geweiht und 1785 säkularisiert. Den Grundstein zur neuen Kirche legte im Jahr 1707 der Jesuit und Laienbaumeister Johann Blaschikowski. Die Weihe der neuen Wallfahrtskirche erfolgte erst 1724 und wurde 1737 nach der Vollendung der einfachen Innenausstattung wiederholt. Im gleichen Jahr wurde die Treppe vom Platz zur Kirche erbaut, die man 1906 erneuerte. Die Kirche ist nach Norden ausgerichtet, die Turmfront schaut also nach Süden und liegt hoch über dem Hauptplatz der Ortschaft. Eine neuerliche Instandsetzung wird von 1782 berichtet und nach Bränden des 19. Jahrhunderts (1858, 1865) im Jahre 1926 wiederholt.

Der Außenbau ist einfach und spiegelt die landesübliche Bauweise wieder. Die Eingangsfront im Süden zeigt eine breite Portaltravée mit Doppelpilastern neben dem seitlich angeordneten Turm. Die östliche Langseite entspricht der Binnengliederung insoweit, als die Mitte rechtwinkelig hervorspringt. Die Fenster haben Lünettenform. Vorhallen- und Altarhaus-Rotunde treten außen nicht hervor, der Bau schließt überall rektangulär mit ebenen Mauern ab, die teilweise durch Lisenen verstärkt werden. Die einzigen m. Es. bisher publizierten Bauzeichnungen entstammen der böhmischen Kunst-Topographie, bzw. stellen Umzeichnungen davon dar (Abb. 52, 53). Die Ausstattung des Innern (Abb. 54) stammt nur z. T. aus der Erbauungszeit, z. T. aus dem 19. Jahrhundert. Die Gewölbefresken zeigen mariologische und hagiologische Szenen (Maria und Franz de Paula). Sie stammen nach Ausweis der neuen Kunst-Topographie von Fr. Kramolin, dem Autor auch der gemalten Scheinarchitektur des Hochaltars.

Die Urteile über diesen Kirchenraum in der Fachliteratur gehen weit auseinander. H. G. Franz zog aus seiner Interpretation auf dem Hintergrund seiner Transformations-theorie den folgenden Schluß: „In Wahrheit fehlt dem Raum ganz eine einheitlich durchgeführte Idee, es ist nur eine Kompilation von Elementen aus diesen“<sup>82)</sup>. Günter Neumann hatte Jahre zuvor so geurteilt: „In der als Vorstufe für die Würzburger Hofkirche zu bewertenden Kirche von Neu Paka, der letzten der fünf böhmischen Langhausanlagen, erhebt sich deren Stilbildung in die Sphäre des Monumentalen“<sup>83)</sup>.

Es ist nicht schwer, diesen Unterschied auf die zugrundeliegende Beschreibungs- und Urteilsweise der beiden Autoren zurückzuführen und verständlich ist es auch, daß H. G. Franz diesen Kirchenbau entgegen der übrigen Fachliteratur aus der Gruppe der guarinesken Kirchen Böhmens am liebsten ausgegliedert hätte oder an den Rand gerückt sehen möchte. Denn die Binnengliederung von Nová Paka als Deformation eines einfachen oblongen Rechtecksaaes aufzufassen ist in der Tat so unsinnig, daß sich ein Versuch selbst für H. G. Franz nicht gelohnt hat. Andererseits mußte Günter Neumann den Rang der Raumgliederung in Nová Paka entdecken und hervorheben, weil er die guarinesken böhmischen Kirchen nicht als Deformationen, sondern als Kreationen bewertete und zwar auf der Grundlage von Raumgliederung und mittels der sorgfältigen Ermittlung der zugrundegelegten Einheiten. Die Vereinfachung der Bin-

nengliederung von Nová Paka, wahrscheinlich ein Grund für die Geringschätzung, ist indessen zugleich eine Klärung, ähnlich der Konzeption von Prag-Břevnov, auch wenn diese reicher, in dem illusionistischen Thema eines Defilees von Rotunden-Baldachineinheiten auch raffinierter, komplexer ist.

Mit Prag-Břevnov und Eger verbindet die Konzeption von Nová Paka die Restitution der Rotundenform, die jetzt alle Einheiten prägt. Nur an der soffittenförmigen Einziehung der Einheiten zwei und vier, dargestellt in den zylindrischen Wänden und den getreppten Profilen der Wölbung, erkennt man auch in Nová Paka, daß hier die Konsequenzen aus der Unterscheidung der Rotunden in vollaufgehende, dominante und dazwischen geschaltete, fragmentierte gezogen wurden. Die Einheiten zwei und vier sind als prismatische, die Einheiten eins, drei und fünf sind als zylindrische Rotunden konzipiert, dementsprechend haben die eingezogenen Einheiten ebene Pilaster-, bzw. Pfeilerspiegel, die übrige dagegen konkave. Auch das entspricht Prag-Břevnov.

Mit St. Klara in Eger (Cheb) verbindet die Konzeption von Nová Paka die Ausbildung sich voll verwirklichender Rotundeneinheiten, jetzt aber nicht nur folgerichtig, sondern innerhalb einer unumkehrbaren Sequenz von fünf Einheiten, die erstens voll und fragmentiert unterscheidet und zweitens in der mittleren größeren Rotunde aufgipfelt. Die bestimmende Idee dieser Gliederung ist die Herausformung der mittleren großen Rotunde aus einer rhythmischen Sequenz alternierender Einheiten. Es handelt sich um eine Konzeption hohen Ranges. Klarer als in dem engen Kleinraum der Kirche in Eger sind die aufgeschichteten Wand- und Gewölbegliederungen veranschaulicht, feiner auch wirkt sich die verschiedengradige Innervation in diesem ganz überschaubaren Kircheninnern aus, das zu leicht zu nehmen und mißzuverstehen offensichtlich nicht selten vorkommt.

Alle drei Kirchenbauten der Kerngruppe zeigen Verständnis der Wandpfeilerbauweise, nicht als Konstruktion, sondern als Konzeption von „Innerem“, am deutlichsten allerdings im Doppeljoch von Prag-Břevnov, außen und innen. In Eger und in Nová Paka beschränkt sich der Wandpfeilerbau im Innern auf das Ineinandergreifen von Gewölbe und Wand, also auf die Ablehnung einer Eigentümlichkeit der boemotionalienischen Bauweise, die außen noch in Nová Paka erkennbar bleibt und auf den Kiedricher Zeichnungen für Eger am Nonnenchor ganz deutlich ist.

Damit sind schon Verwandtschaft oder Unterschied zu Oboříšťe und zur Prager Niklaskirche der Kleinseite und auch zu Smiřice indirekt aufgezeigt. Oboříšťe grenzt sich am deutlichsten von dem Königsweg der Entwicklung ab. Der Bau läßt weder ein Verständnis der Wandpfeilerbauweise als Raumvorstellung erkennen noch ein klares Konstruktions-Maßwerk, das auf guarinesken Rotunden als Gliederungsmodell beruht. Die konchenförmige dreimalige Ausrundung der Langseiten deutet auf keine „teilräumliche“ Konzentration hin, steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem Gewölbe und bleibt blind für die neue Lichtstruktur.

Auch für die uns erkennbare Planstufe des Langhauses von Sankt Niklas in Prag bleibt die Rotunde, abgesehen von den Vorhallenkapellen, hauptsächlich ein Konstruktionsbehelf, nicht ein Gliederungskonzept der Raumzellen. Allem Anschein nach ist das der Effekt des Widerstandes, den das alte Bauschema dem Neuen entgegen-



brachte und den auch die Bauherren mit Rücksicht auf die finanziellen Mittel unterstützten. Allerdings beweist die Fassade von Sankt Niklas und auch die zweistöckig nach Art einer Palastfront gegliederte Langseite volles Verständnis für die mehrschichtige thematische Komposition und ausgiebige Kenntnis römisch barocker Ornamentik.

Smiřice scheidet bei einem Vergleich mit Nová Paka aus, obwohl doch die Binnengliederung des mittleren Zentralraums offensichtlich nach Art der Wandpfeilerbauweise geordnet ist. Das Konstruktions-Maßwerk, das mit der Art J. L. von Hildebrandts geistesverwandt ist, zeigt engere Parallelen zu Konzepten Johann Blasius Santinis als zu dem Konzept von Prag-Břevnov.

Wenn also schon von „Entwicklung“ bei den guarinesken Kirchen Böhmens zu reden ist – und im spätbarocken Kirchenbau ist das schon wegen der eigentümlichen Entwurfs- und Konzeptionsarbeit durchaus legitim –, dann läßt sich das nur im Rahmen einer Raumgliederung und aufgrund der Annahme tun, daß Fassung, Einsatz und Erprobung der zylindrischen und prismatischen Gewölberotunde als Gliederungsmodell den Gegenstand dieser Entwicklung bildete, die nicht für sich allein, sondern im Kontext der europäischen Baukunst bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beurteilt werden muß.

### VIII. Zum Abschluß – Der Stilgeschichtliche Aspekt

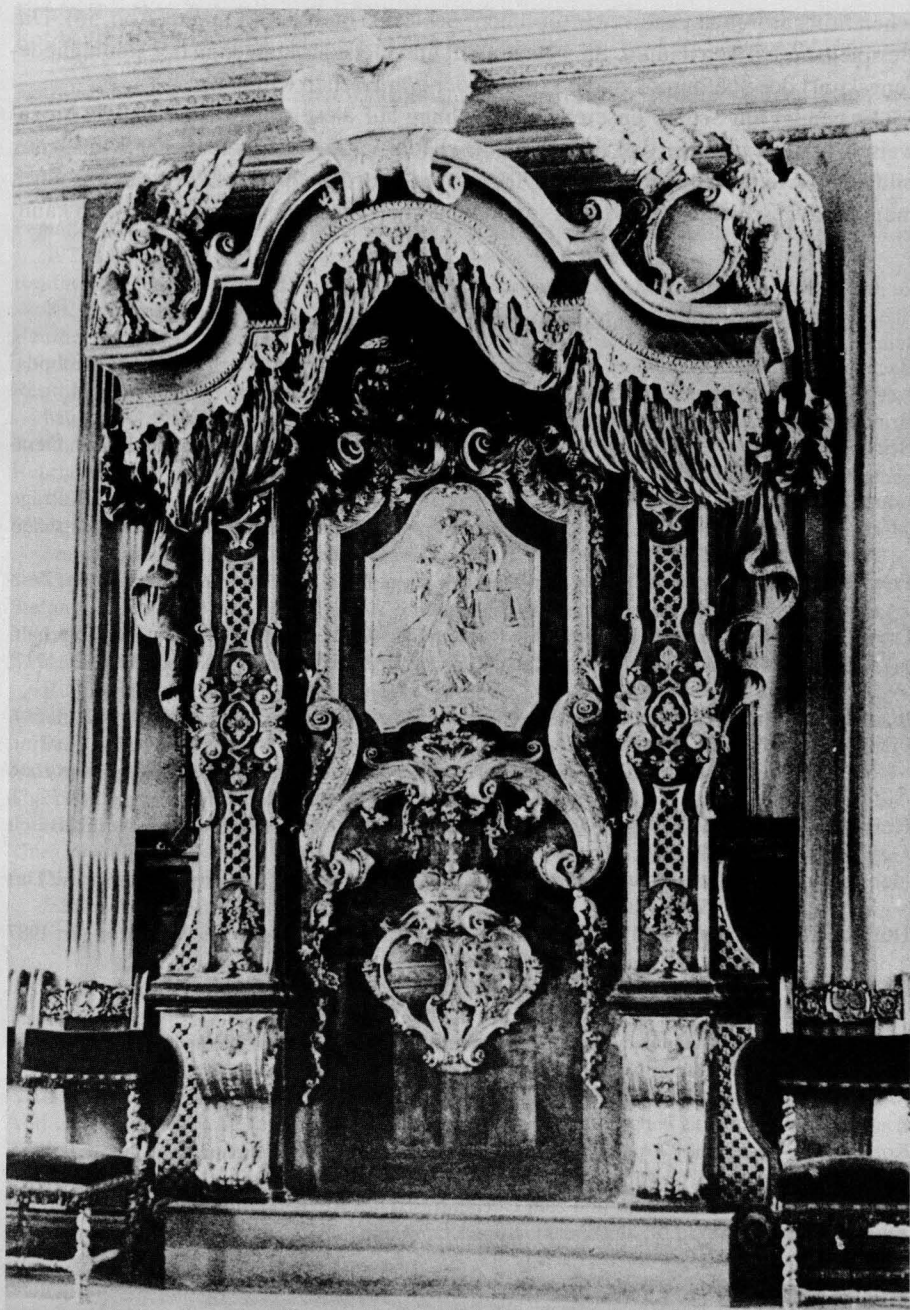
Als Ergebnis dieser Untersuchungen bleibt festzustellen, daß sich diejenigen Vorstellungen von den guarinesken Kirchen Böhmens nicht tragfähig erweisen, die nach dem Vorbild des Jugendstils stets undulierende Linien, gliederungsloses In- und Gegen-einander von Vor- und Zurück, von Konkav und Konvex, auch in der Baukunst um 1700 zu sehen meinen. Konkret und dem baulichen Sachverhalt wie der erschließenden Konstruktion angemessen, ist hingegen in dieser Architektur die Zusammensetzung aus Kurve und Gerader, die abschnittsweise zentrierende und wieder defilierende Anordnung, kurzum: Gliederung aus oder nach einzelnen Einheiten, wobei gerade der haltlose Fluß vermieden und mit fortgesetzten Richtungs- und Formkontrasten geprunkt wird.

Das ist nicht nur ein stilistisches Phänomen der Spätbarockarchitektur, das wir hier nachgewiesen haben, sondern ein allgemeines. Dies beweist mit vollkommener Deutlichkeit das Ornament der spätbarocken Epoche.

Ich brauche nur längst Bekanntes in den Blick zu rücken, so die Ornamentik des späten Louis Quatorze, die Ornamentstiche Le Pautres und diejenigen Jean Berains, Voraussetzungen für das sogenannte österreichische Bandelwerk im frühen 18. Jahrhundert, das in Metall, Stein, Textil und in der Bauplastik und den Ausstattungskünsten zur gleichen Zeit mit den guarinesken Kirchenbauten blüht<sup>84</sup>). Immer wieder bestätigt sich da die Lust am Zusammensetzen aus Geraden und aus Kurven, der fortgesetzte Wechsel der Richtung, besonders klar dokumentiert in den Rahmen dieser Zeit, so auch in der Rahmung von Deckengemälden, z.B. am Plafond des Marmorsaaes im Schloß zu Pommersfelden (Abb. 55). Und nicht grundsätzlich Anderes als in diesem Falle bei dem Ornamentisten Daniel Schenk findet sich schon vorher bei den italieni-



Abb. 55:  
*Pommersfelden, Schloß Weißenstein, Marmorsaal*



*Abb. 56:*

*Wien, Niederösterreichisches Landhaus, Landtagssaal, Thron*

schen Stuckatoren in Österreich, Böhmen, Schlesien und Mainfranken (Abb. 56). Die Beispiele ließen sich häufen. Sie belegen Stil und Geist als kongenial der Raumgliederungskunst des Spätbarock und besonders der böhmischen Kirchen.

Es genügt am Schluß unserer Untersuchung auf diese stilistische Parallele hinzuweisen um einzusehen, daß jede Art von gliederungsloser Lesart dieser Kunst, der bildenden wie der bauenden nach 1700 nur ein oberflächliches Mißverständnis eines markanten geschichtlichen Beitrags der böhmischen zur europäischen Kunst sein kann.

### Verzeichnis der abgekürzt zitierten Fachliteratur

- Bachmann = Erich Bachmann, Architektur, in: Barock in Böhmen, hsg. von K.M. Swoboda, München 1964, S. 9 ff.
- Brinckmann I = Albert Erich Brinckmann, *Theatrum Pedemonti*. . . Berlin 1931.
- Brinckmann II = A.E. Brinckmann, Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann, Berlin, Deutscher Verein f. KW, 1932.
- Franz I = Heinrich Gerhard Franz, Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer (Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum, hsg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Wiss. in Prag von K.M. Swoboda, Band 4, Brünn-München-Wien 1942).
- Franz II = H.G. Franz, Beiträge zur Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen, in: Zeitschrift für Ostforschung 4, 1955, S. 48–67.
- Franz III = H.G. Franz, Die Klosterkirche Banz und die Kirchen B. Neumanns in ihrem Verhältnis zur böhmischen Barockarchitektur, in: Zs. d. deutschen Vereins f. KW, Berlin 1, 1947, S. 55–72.
- Franz IV = H.G. Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig o.J. (1964).
- Franz V = H.G. Franz, Balthasar Neumanns kurvierte Räume und ihre Vorstufen bei Guarini, Borromini und in Böhmen, in: Balthasar Neumann. Kunstgeschichtliche Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987. Hsg. von Thomas Korth und Joachim Poeschke, München 1987, S. 31–52.
- Hubala I = Erich Hubala, Renaissance und Barock (Epochen der Architektur, hsg. von H. Busch III), Frankfurt a.M. 1968.
- Hubala II = E. Hubala, Guarineskes an der Fassade der Münchener Dreifaltigkeitskirche, in: Das Münster 25, 1972, S. 165–172.
- Hubala III = E. Hubala, Balthasar Neumann – Der Barockbaumeister aus Eger, Stuttgart 1987 (= Ausstellungskatalog Stadt Wendlingen 1987).
- Hubala IV = E. Hubala, Die Prager Barockbaukunst – ihre städtebauliche Wirkung, in: BDK, Heft 43/44, 1989, S. 50–73 (= Referat Ingelheim, Mai 1988).
- Hubala V = E. Hubala, Über Rang und Bedeutung der Architektur Neumanns in der Kunstgeschichte, in: Balthasar Neumann, Kunstgeschichtliche Beiträge. . . München 1987, S. 13–80.
- Korecky I = Miroslav Korecky, Tvorba K.I. Dienzenhoferu, in: Zprávy památkové péče, 11/12, 1951/1952, S. 45 ff.
- Korecky II = Poznamky k pražkému Dienzenhoferu prostoru a klenbam, in: Umění 1, 1953, S. 261–285.
- Korecky III = Zur Architektur und zum Deckenfresco des Kirchenschiffs von St. Niklas auf der Prager Kleinseite, in: J. Šip und M. Korecky, Wandmalereien des Spätbarocks, Prag 1958, S. 26–32.
- Korecky IV = Mit einigen Bemerkungen nochmals zur Barockarchitektur Böhmens, in: Umění 21, 1973, S. 201 ff.
- Kotrba I = Martin Reiner – Martino Rana, pražsky stavitel raneho baroka, in: Umění 13, 1964, S. 481 ff.

- Kotrba II = Neue Beiträge zur Geschichte der Dienzenhofer, in: *Umění* 21, 1973, S. 165 ff.
- Kotrba III = Viktor Kotrba, Johann Santini, sein Werdegang und seine Architektur, in: *Umění* 22, 1974, S. 185 ff.
- Kotrba IV = V. Kotrba, *Česka barokni gotika*. (Das Werk des Joh. Bl. Santini-Aichel), hsg. von Josef Krása, Prag 1976.
- Neumann = Günter Neumann, Neresheim, posthum, hsg. von Hans Jantzen, München 1947.
- Norberg-Schulz = Christian Norberg-Schulz, Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo. Rom (Officina 4), 1968.
- Památky = *Umělecký Památky Čech...* Hsg. von der tschechosl. Akademie der Wiss., 4 Bände, 1977–1980.
- Reuther I = Hans Reuther, Die Wölbformen im mainfränkischen Sakralbau von 1660–1720, in: *Zs. für Kunstgeschichte* 18, 1955, S. 40–60.
- Reuther II = H. Reuther, Das Platzgewölbe der Barockzeit, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1955, S. 121–139.
- Reuther III = H. Reuther, Das Gewölbesystem der Benediktinerabteikirche Banz, in: *Das Münster* 7, 1954, S. 359–366.
- Reuther IV = H. Reuther, *Die Kirchenbauten Balthasar Neumanns*. Berlin 1960.
- Reuther V = H. Reuther, *Balthasar Neumann, Der mainfränkische Barockbaumeister*, München 1983.
- Schütz I = Bernhard Schütz, Balthasar Neumanns Jesuitenkirche in Mainz und die Pläne für die Jesuitenkirche in Würzburg, in: *Mainzer Zeitschrift...*, 73/74, 1978/79, S. 49–60.
- Schütz II = B. Schütz, Balthasar Neumann, Freiburg-Basel-Wien 1986.
- Stefan I = Oldřich Stefan, *Príspevky k dějinám české barokní architektury*, in: *Památky Archeologické* 35, 1926/27, 2. Teil, S. 468–545.
- Stefan II = Oldřich Stefan, Der Hochbarock in der Architektur Böhmens und Mährens, in: *Prager Rundschau* 4, 1936, 2. Heft, S. 127–137 (Santini).
- Stefan III = *Sternberská kaple ve Šmířicích...*, in: *Sborník k 70. narozeninám Karla B. Madla*, Prag 1929, S. 128–142.
- Stefan IV = K otazce klenby kostela Sv. Mikuláše v Praze III, in: *Umění* 2, 1954, S. 259 f.
- Thies I = Harmen Thies, *Grundrißfiguren Balthasar Neumanns*. Zum maßstäblich-geometrischen Rißaufbau der Schönbornkapelle und der Hofkirche in Würzburg, Florenz 1980.
- Thies II = Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom. Zu Aufbau und Genese der gruppierten (Wölbgestell)-Rotunden Balthasar Neumanns, in: *Braunschweigische Wiss. Gesellschaft, Jahrbuch* 1987, S. 81–88.

### Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Mantua, Sant Andrea, Langhaus. Schema der Raumgliederung (Isometrie nach Hubala I).
- Abb. 2 Rom, Sta. Maria Maggiore, Sforza-Kapelle (Isometrie nach P. Portoghesi).
- Abb. 3 Rom, St. Ivo della Sapienza. Blick ins Gewölbe der römischen Universitätskirche (nach Hubala I).
- Abb. 4 Guarino Guarini, Kirchenprojekt (sogenannter Idealentwurf) (nach „Disegni...“ 1686).
- Abb. 5 Georg Dientzenhofer, Wallfahrtskirche Kappel bei Waldsassen (nach *Kunstdenkmäler Bayern/Opf.* 14).
- Abb. 6 Johann Bl. Santini-Aichel, Wallfahrtskirche des Hl. Johannes von Nepomuk auf dem Grünen Berg bei Saar (Mähren). Grundriß der Kirche mit Ambitus.
- Abb. 7 Joh. Lukas von Hildebrandt, Deutsch Gabel, ehemalige Dominikanerklosterkirche, Grundriß (nach Br. Grimschitz 1959).

- Abb. 8 Balthasar Neumann, Schönbornkapelle am Würzburger Dom, Modell (nach Hubala IV).
- Abb. 9 Balthasar Neumann, Projekt einer Kaiserlichen Hofkirche in der Wiener Hofburg. Berlin, Kunstbibliothek Hdz 4728.
- Abb. 10 Fornix, Baldachin. Schematische isometrische Darstellung (nach Hubala IV).
- Abb. 11 Rotunde. Schematische Darstellung C und C<sub>1</sub> (nach Hubala IV).
- Abb. 12 Die guarinesken Langkirchen Böhmens (nach Hubala IV).
- Abb. 13 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Grundriß (Vl. Jiřík).
- Abb. 14 Prag-Břevnov, Margarethenkirche. Ursprüngliche Planung nach Zeichnung in Brünn, Landesmuseum (J. Kroupa).
- Abb. 15 Prag-Břevnov, Kirche und Kloster, Ansicht von Süden (Vl. Jiřík).
- Abb. 16 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Südfront (Fotomontage Hubala).
- Abb. 17 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Westbau (Vl. Jiřík).
- Abb. 18 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres. Blick gegen den (hier verstellten) Chor (Vl. Jiřík).
- Abb. 19 Prag-Břevnov, Margarethenkirche. Blick auf die Nordwand des Doppeljoches (Fotomontage Hubala).
- Abb. 20 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres: Rotundenpilaster – Wandpfeiler mit Pilaster – Verschmelzung beider (Fotomontage Hubala).
- Abb. 21 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres. Blick auf das Gewölbe einer Rotunde (Vl. Jiřík).
- Abb. 22 Prag-Břevnov, Margarethenkirche, Inneres. Blick auf das Gewölbe im Doppeljoch (Vl. Jiřík).
- Abb. 23 Prag-Břevnov, Margarethenkirche. Schema des Konstruktionsmaßwerkes (nach Oldřich Stefan).
- Abb. 24 Prag-Břevnov, Margarethenkirche. Ursprüngliche Planung nach Zeichnung in Brünn, Landesmuseum (J. Kroupa).
- Abb. 25 Balthasar Neumann, Projekt für die Hofkirche der Würzburger Residenz, Januar 1732. Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 4687.
- Abb. 26 G. Guarini, Projekt für Saint-Anne-le-Royale in Paris. Grundriß (nach „Dissegni...“ 1686).
- Abb. 27 G. Guarini, Projekt für S. Filippo Neri in Turin, Grundriß (nach „Dissegni...“ 1686).
- Abb. 28 G. Guarini, Projekt für eine Prager Theatinerkirche, 1679. Grundriß (nach „Dissegni...“ 1686).
- Abb. 29 G. Guarini, Fassade und Fassadengrundriß des Prager Projektes Abb. 28 (nach Hubala IV).
- Abb. 30 G. Guarini, Palastprojekt Carignano in Turin. Fassade und Fassadengrundriß (nach „Dissegni...“ 1686).
- Abb. 31 J.L. von Hildebrandt, Deutsch Gabel, ehemalige Dominikanerklosterkirche, Fassade und Fassadengrundriß (nach Hubala IV).
- Abb. 32 Prag-Kleinseite, ehemalige Jesuitenkirche St. Niklas. Fassade und Fassadengrundriß (nach Hubala IV).
- Abb. 33 Prag-Kleinseite, ehemaliges Jesuitenkolleg und Kirche St. Niklas, frühe Planung (nach einer Zeichnung in Paris).
- Abb. 34 Prag-Kleinseite, ehemaliges Jesuitenkolleg und Kirche St. Niklas, Grundriß des heutigen Baues (Vl. Jiřík).
- Abb. 35 Prag-Kleinseite, St. Niklas, Langhaus. Zustand vor 1732. Plankopie (?), Kiedrich, Frh. Rittersches Archiv.
- Abb. 36 Prag-Kleinseite, St. Niklas, Langhaus. Zustand vor 1732. Längsschnitt. Plankopie (?), Kiedrich, wie Abb. 35.
- Abb. 37a Prag-Kleinseite, St. Niklas, Langhaus. Inneres (nach Hubala I).
- Abb. 37b Prag-Břevnov, Margarethenkirche. Inneres (nach Hubala IV).

- Abb. 38 Obořiště, Grundriß von ehemaligem Kloster und Kirche der Paulaner (nach Hubala IV).
- Abb. 39 Obořiště, ehemalige Paulanerklosterkirche, Außenansicht (nach Barock in Böhmen 1964).
- Abb. 40 Obořiště, ehemalige Paulanerkirche, Inneres (Foto B. Schütz).
- Abb. 41 Prag-Neustadt, St. Ursula, Grundriß der Kirche (nach Věra Naňkova).
- Abb. 42 Prag-Neustadt, St. Ursula, Grundrißentwurf von Antonio Canevale 1699 (nach Věra Naňkova).
- Abb. 43 Banz, Klosterkirche der Benediktiner, Grundriß und Längsschnitt (nach Hans Reuther 1955).
- Abb. 44 Banz, Klosterkirche der Benediktiner, Grundrißentwurf mit Längsschnitt von Johann Dientzenhofer. München, Architektursammlung der TU.
- Abb. 45 Smiřice, ehemalige Sternbergsche Schloßkirche, Grundriß (nach Památky IV).
- Abb. 46 Smiřice, ehemalige Sternbergsche Schloßkirche, Außenansicht (Foto B. Schütz).
- Abb. 47 Smiřice, ehemalige Sternbergsche Schloßkirche, Schema des Konstruktions-Maßwerkes (nach Oldřich Stefan).
- Abb. 48 Eger, ehemalige Klarissenkirche St. Klara, Ansicht der Kirchenfront im Hof (Foto Marburg).
- Abb. 49 Eger, ehemalige Klarissenkirche St. Klara, Zeichnung (Plankopie?) in Kiedrich, Frh. Rittersches Archiv, Grundriß und Längsschnitt.
- Abb. 50 Eger, ehemalige Klarissenkirche St. Klara, Zeichnung (Plankopie?), Kiedrich, Frh. Rittersches Archiv, Fassade und halber Grundriß.
- Abb. 51 Eger, ehemalige Klarissenkirche St. Klara, Grundriß der Kirche (nach Památky II).
- Abb. 52 Nová Paka, ehemalige Wallfahrtskirche der Paulaner, Grundriß von Kirche und Kloster (nach Památky III).
- Abb. 53 Nová Paka, ehemalige Wallfahrtskirche der Paulaner, Längsschnitt (nach Památky III).
- Abb. 54 Nová Paka, ehemalige Wallfahrtskirche der Paulaner, Inneres (Foto B. Schütz).
- Abb. 55 Pommersfelden, Schloß Weißenstein der Grafen von Schönborn, Marmorsaal (Foto Bayer. Landesamt für Denkmalpflege).
- Abb. 56 Wien, Niederösterreichisches Landhaus, Thron (nach Entwurf von A. Beduzzi).

### Anmerkungen

- <sup>1)</sup> Franz I, S. 24 ff., Franz II, S. 60 ff. (hier mit dem Zusatz über die emporenlose Wandpfeilerkirche), Franz III, S. 57 ff., Franz IV, S. 58 ff.
- <sup>2)</sup> Hubala I, S. 31 f. und S. 165, S. 204. – Hubala II, – Hubala III, S. 62–73. – Hubala IV, S. 25 ff., S. 68 ff. – Hubala V, S. 19 ff. – Neumann, – Brinckmann II, Stefan I, – Schütz I, S. 52 ff., – Schütz II, S. 104 ff. – Thies I und II.
- <sup>3)</sup> Mit diesem Namen bezeichne ich den „maßstäblich-geometrischen Rißaufbau“ (Thies I), wobei ausdrücklich die Erinnerung an die Konstruktion des spätgotischen Maßwerks aufgerufen wird und nicht nur die Konstruktion verstanden werden kann, sondern ebenso auch die Konzeption selbst.
- <sup>4)</sup> E. Hubala, L.B. Albertis Langhaus von Sant Andrea in Mantua, in: Festschrift Kurt Badt. Zum 70. Geburtstag, hsg. von Werner Groß und Martin Gosebruch, Berlin 1961, S. 83–120.
- <sup>5)</sup> Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914. Heinrich Ludwig Heydenreich, Die Zentralbaustudien Leonardo da Vincis (Leipzig 1929, Diss.), München 1971<sup>2</sup>.
- <sup>6)</sup> Heinrich von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sankt Peter in Rom, Wien-Paris 1875–1880. – Franz Graf Wolff Metternich, Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert, Wien-München 1972.



- 7) Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: Mitteilungen des kunsthist. Instituts Florenz 7, 1956, S. 193–226.
- 8) James S. Ackermann, The Architecture of Michelangelo, Band 2, S. 117 ff. und S. 122 ff. – Die hier abgebildete Isometrie der Sforzakapelle stammt aus: Paolo Porthogesi, Roma barocca (1966), Edition Laterza 1973, S. 221.
- 9) E. Hubala, Barock und Rokoko (Belser Stilgeschichte, Band 9), Stuttgart 1971, S. 13 ff. (= Neue Belser Stilgeschichte V, Stuttgart 1985, S. 262).
- 10) E. Hubala, Entwürfe Pietro da Cortonas für SS. Martina e Luca in Rom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 25, 1962, S. 125–152. – Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600–1780, Hardmondsworth 1965<sup>2</sup>, S. 152 ff.
- 11) Eberhard Hempel, Francesco Borromini, Wien 1924. – Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Berlin (1930), 1939<sup>2</sup>. – Rudolf Wittkower, Francesco Borromini, his Character and his Life, in: Essays in the Italian Baroque, London 1975, S. 154–176. – Paolo Portoghesi, Francesco Borromini. Der Baumeister des Römischen Barock, Stuttgart/Zürich 1977. – Hubala I, S. 62 f.
- 12) Guarino Guarini, Disegni d'architettura civile et ecclesiastici, inventati et delineati da ..., Torino 1686 (Reprint von Gregg). Guarinis Traktat „Architettura civile ...“ erschien im Druck mit den ehemaligen Tafeln erst 1737, hsg. von B. Vittone.
- 13) Guarini e l'internazionalità del Barocco, Atti del Convegno Intern. ..., Torino (1968), 2. Bände 1970. – Brinckmann I und II, Rudolf Wittkower, Guarini the Man, in: Essays ... a.a.O. (Anm. 11), S. 177–187. – Hubala I, S. 74–77. – Hubala IV, S. 38 ff.
- 14) Max Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780, München-Berlin-Leipzig 1921, S. 161 ff. (mit Bauaufnahme der Kappel). – Thomas Korth, Georg Dientzenhofer 1643–1789. Abendvortrag am 3.10.1989 beim Intern. Symposium „Die Barockbaumeister Dientzenhofer in Franken und Böhmen“ der Universität Bamberg.
- 15) Stefan II, S. 127–137. – Josef Morper, in: Thieme-Becker-Lex., XXIX, Leipzig 1935, Sp. 448 bis 449.  
Kotrba III, S. 185 ff. – Über die Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg bei Saar: Václav Richter, in: Sbornik práce filosofické fakulty Brněnské University, 15, Reihe Kunstgeschichte, F10, Brunn 1966, S. 16 ff., sowie Erich Bachmann, in: Johannes von Nepomuk, Ausstellungskatalog Adalbert-Stifter-Verein 1971, S. 88 ff. – Kotrba IV, S. 84 ff.
- 16) Bruno Grimschitz, Johann Lukas von Hildebrandts Kirchenbauten, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1929, S. 203–231. – Walter Georg Rizzi, Die Kuppelkirchenbauten Johann Lukas von Hildebrandts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 29, 1976, S. 121–155.
- 17) Václav Richter, Zamecke kaple ve Smřicích, in: Sbornik der Phil. Fak. Univ. Brunn (= SPFFU) 4, C 2, 1955, S. 91–107 (Zuschreibung an Santini). – V. Richter, Rez. von Franz IV, in: Umění, 14, 1964, S. 313. – Eva Řehová, De l'origine des constructions de groupe radical baroque de Bohême: Santini Aichel contre Christoph Dientzenhofer, in: SPFFU 19/20, 1970/71, Kunstgeschichtl. Reihe F14/15, S. 207–233. – Vlastimil Jiřík, Benediktinsky klášterní kostel sv. Markéty v Břevnově (Kandidatenarbeit 1971). – VI. Jiřík, Případ „Krystof“, in: Umění 22, 1974, S. 273–277. – Kotrba III.
- 18) Max Hauttmann, a.a.O. (Anm. 11), S. 193–214. – Neumann, – Reuther IV und V. – Schütz II und I; Hubala III, IV, V. – Georg Dehio, Geschichte der Deutschen Kunst, 3. Band, Berlin-Leipzig 1926, S. 366–371. – Franz III.
- 19) Heinz Kähler, Triumphbogen (Ehrenbogen), in: Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswiss., II. Reihe, Band 7, 1948, Sp. 374–494. Selbstverständlich interessiert in unserm Zusammenhang nicht die vermutlich ursprüngliche Bedeutung des antiken Bogens, sondern nur die in Renaissance und Barock angenommene, die identisch mit dem Arcus Triumphalis war.
- 20) Hubala IV, S. 68 ff.

- 21) Hans Sedlmayr, *Das erste mittelalterliche Architektursystem* (1933), in: *Epochen und Werke I*, München-Wien 1959, S. 80–149, besonders S. 87–95. – Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, S. 47 ff.
- 22) Hubala V, S. 13–30. – Schütz I, S. 52 ff.
- 23) Daß auch polygonale Gewölbekirchen Nachbildungen des Pantheon im Mittelalter waren, kann nicht bezweifelt werden: Florenz, Batisterium! – Ihr bauliches Schema entspricht (mit Ausnahme der Laterne, die der antiken Rotunde durchaus fremd und eine abendländische Erfindung ist) durchaus unserm Begriff der Rotunde, der ja nichts beschreibt, sondern etwas begreifen will, nämlich gewölbte Zentralbauten ohne Wechselzone zwischen Mauer und Gewölbe, weshalb bei polygonalen (besser: prismatischen Rotunden) Kappengewölbe angewandt werden: Florenz, Dom, Kuppelbau. Übrigens ist die Übersetzung des Zylinders (Säule) in ein mehrkantiges Prisma (Achteckpfeiler) ein geradezu typisches Phänomen der mittelalterlichen toskanischen „Protorenaissance“, die sich mit dem Baptisterium in Florenz ein großartiges und auf die Renaissancearchitekten nachweislich oft einwirkendes Denkmal geschaffen hat.
- 24) Mit dieser Dissertation promovierte Neumann 1937 an der Münchener Universität, studierte als Stipendiat seit 1938 an der Bibliotheca Hertziana, wo auch Teile seines Nachlasses verwahrt sein müssen. Der 2. Teil seiner Dissertation (*Geschichtliche Stellung*, Neumann, S. 175 ff.) wurde nach dem Tode Neumanns am 23. Mai 1941 bereits 1942 von Hans Jantzen herausgegeben, wir zitieren nach der vollständigen Ausgabe von 1947.
- 25) Neumann, S. 20 ff.
- 26) „Die Methodologie hat zwei Hauptaufgaben: Bewertung von Theorien und Empfehlungen von Verfahrensweisen, einschließlich Verfahren bei der Bewertung der komparativen Leistung konkurrierender Problemstellungen. . . Sie ist ein normatives Verfahren. In dem Maß, in dem sie ihre beiden Hauptaufgaben erfüllt, erstellt sie ein präskriptives Wissenschaftsbild“. – Gerard Radnitzky, *Bedeutung des Objektivitätsbegriffes in Wissenschaftstheorie und Forschungspolitik*, in: W. Becher und K. Hübner (Ed.), *Objektivität in den Natur- und Geisteswissenschaften*, Hamburg 1976, S. 200.
- 27) Kotrba II, – Milada Vilimková, in: J. Brucker und M. Vilimková, *Dientzenhofer. Eine bayer. Baumeisterfamilie in der Barockzeit*, Rosenheim 1989, S. 91 ff.
- 28) Jiří Kroupa, *Klásterní chrám v Břevnově a česká architektura kolem r. 1709*, in: *Umění* 30, 1982, S. 280–283. Herrn Doc. Dr. Kroupa verdanke ich Fotografien der publizierten Zeichnungen, deren Abdruck in *Umění* leider winzig ausgefallen ist.
- 29) Kotrba I.
- 30) Schütz I, S. 52 ff. – Schütz II, S. 84 und S. 140 f. – Hubala IV, S. 40. Auch bei Franz III, S. 60 (Exkurs II) klingt das Thema an, freilich ohne Konsequenzen für die Interpretation.
- 31) Der Terminus bei Hubala I, S. 13 und zwar zusammen mit dem Terminus Schalenbauweise, vgl. dazu unsere Anm. 61! Information über das „Vorarlberger Münster schema“ und die „Wandpfeilerhalle“ bei Fr. Dieth und N. Lieb, *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, München-Zürich 1960, S. 40 ff. und S. 55 f. Ebenso bei Max Hauthmann, a. a. O. (Anm. 11), S. 134.
- 32) Korecky I, III, IV.
- 33) Hubala II, S. 164 („Querschnittspilaster“ an der Fassade der Münchener Dreifaltigkeitskirche). – Schütz II, S. 188 („Querschnittsgurte“).
- 34) Zur Würzburger Hofkirche: E. Hubala und O. Mayer, *Die Residenz zu Würzburg (Aufnahmen von Wolf-Christian von der Mülbe)*, Würzburg 1984, S. 149 ff., besonders S. 158–161. – Schütz II, S. 135–139. Zu Balthasar Neumanns Zeichnungen in Berlin: H. Reuther, *Die Zeichnungen aus dem Nachlaß B. Neumanns. Der Bestand in der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1979, S. 30 f.
- 35) Korecky IV, S. 204.
- 36) Harald Meek, *Guarino Guarini and his architecture*. New Haven, Yale University 1988.
- 37) Hubala I, S. 73–77.

- <sup>38)</sup> So z.B. das Projekt für S. Filippo Neri in Turin: Hubala III, S. 168, Meek, a.a.O. (Anm. 36), S. 130 ff.
- <sup>39)</sup> Brinckmann III, S. 5. – Hubala III, Abb. 5. – Hubala IV, S. 38 ff.
- <sup>40)</sup> E. Hubala, Altarchitekturen im Hochstift Würzburg 1700–1760, in: *Jahrbuch der fränkischen Landesforschung* 47, 1987, S. 83–104, besonders S. 83 und Anm. 1.
- <sup>41)</sup> Vgl. z.B. die Kennzeichnung der Baukunst J.B. Fischers von Erlach in der ersten Monographie von Hans Sedlmayr, 1925, S. 32, wo sich übrigens in der Anmerkung 1 dieser Seite eine Bemerkung findet, aus der sich eine Transformationstheorie entwickeln ließe, aber nicht durch „Biegen“ wie bei H. G. Franz.
- <sup>42)</sup> Hubala III, IV.
- <sup>43)</sup> Franz I, S. 105. – Hubala III, S. 168.
- <sup>44)</sup> Korecky IV, S. 201.
- <sup>44a)</sup> Korecky IV, S. 195.
- <sup>45)</sup> Hubala IV, S. 42.
- <sup>46)</sup> Im Grunde hängt die Ausbildung von Gurten als Gewölbegliederung an der Wandgliederung seit Brunelleschi und besonders im 16., 17., sowie im 18. Jahrhundert: Damit ist aber auch schon der enge und folgerichtige Gliederungszusammenhang von Wand und Wölbung, besonders bei Innenräumen, präjudiziert. Einiges dazu bei E. Hubala, Von der doppelten Wurzel des Renaissancestiles – Zur Renaissance der Antike in der europäischen Kunst, in: *Antike und Europäische Welt*, hsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze, Universität Bern, 1984, S. 239–280.
- <sup>47)</sup> Ausstellungskatalog Prag, Národní Galerie: Kilian Ignac Dienzenhofer a umělci jeho okruhu. Zur 300. Wiederkehr des Geburtstages von K.I.D., hsg. von Jiří Kotalík u.a., Prag 1990, Nr. 8, S. 48. – Neumann, S. 184. – Schütz II, S. 140–142.
- <sup>48)</sup> Kotrba II. – Milada Vilimková, a.a.O. (Anm. 27), S. 150.
- <sup>49)</sup> Beispiel Breslau: Matthiaskirche (E. Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien-München 1981, S. 147 ff. und Grundriß, Fig. 2, S. 149). Vgl. auch Anm. 57.
- <sup>50)</sup> Kotrba II, S. 185.
- <sup>51)</sup> Prag, Wälsche Kapelle, Wien, Servitenkirche 1651–1670, z.B. Zur Tradition der Ovalekirchen in Rom und Italien vgl. Wolfgang Lotz in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 7, 1955, S. 9–99.
- <sup>52)</sup> Franz II, Abb. 9, siehe auch: Neumann, S. 184, Anm. 10.
- <sup>53)</sup> Bachmann, S. 53 („Dientzenhofermotiv“).
- <sup>54)</sup> In der erwähnten ehemaligen Jesuitenkirche Breslaus, St. Matthias ist an dem an sich geradlinigen Gewölbefuß und der Bogenzone der Emporen der Eindruck einer Schwingung nur durch die Scheinmalerei des Freskantens erzeugt worden, siehe E. Hubala, a.a.O. (1984), Abb. 77 und 82.
- <sup>55)</sup> Korecky I, III.
- <sup>56)</sup> Bamberger Dientzenhoferkolloquium, Diskussion meines Referats, in der dieser Standpunkt vertreten wurde.
- <sup>57)</sup> Die dekorativen Züge der „illusionistischen“ Richtung werden besonders deutlich in den schlesischen Kirchen, die sich nach dem Vorbild der Prager Niklaskirche gerichtet haben. Vgl. Konstantin Kalinowski, *Architektura doby baroku na Śląsku* (Akademie der Wiss. Warschau), Warschau 1977: Liegnitz 1714–1727 (Kilian Ignaz Dientzenhofer?), Grundriß, S. 163, Abb. 154–157. – Leubus, Benediktinerabteikirche, 1727–1730, Abb. 178–180. – Grüssau 1728–1735, Abb. 186. Natürlich auch Breslau, St. Matthias, Grundriß und Schnitt, S. 106, Abb. 107–109. – D. Grossmann, in: *Geschichte Schlesiens II, Die Habsburger Zeit 1526–1740* (Hsg. von L. Petry, J.J. Menzel u.a.A., 1988), S. 186 ff. und S. 246 ff.
- Die ganze Frage des böhmisch-schlesischen Kirchenbaus ist leider weder auf dem Bamberger, noch auf dem Prager Symposium 1989 und 1990 erörtert worden.

- <sup>58)</sup> Stefan I. – Neumann, S. 180. – Norberg-Schulz, S. 31. – Hubala IV, S. 25. – Památky II, S. 518 ff.
- <sup>59)</sup> Neumann, S. 182.
- <sup>60)</sup> Norberg-Schulz, S. 31, Abb. 27, 28.
- <sup>61)</sup> Der Terminus schon bei Günter Neumann, Die Gestaltung der Zentralbauten J. Michael Fischers und deren Verhältnis zu Italien, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge 2, 1951, S. 238–244, S. 239. Hubala I, S. 13 als Kontrastbegriff zur „Wandpfeilerbauweise“. Vgl. dazu auch E. Hubala, Replik auf Rez. Johannsens Rez., in: Kunstchronik 41, 1988, S. 701.
- <sup>62)</sup> Bachmann, S. 37.
- <sup>63)</sup> Věra Naňkova, Kostel Sv. Voršily v Praze. K problematice české barokní architektury kolem roku 1700 (Die Ursulakirche in Prag), in: SPFFU, Kunstgeschichtliche Reihe F 30/31, 1986/87, S. 33–39. Frau Naňková nennt die Hängekuppeln in S. Fedele in Mailand als mögliches, wahrscheinliches Vorbild für die böhmischen Platzgewölbe Canevales. Bei einer Folge von quadratischen Kuppeljochen gelten jedoch ganz andere Bedingungen als bei oblongen Jochen. Das Wichtige an der Gewölbebildung der bizentrischen Kirchen Böhmens besteht ja gerade darin, zweiachsig symmetrische Kuppeln für das oblonge Joch zurechtgemacht zu haben.
- <sup>64)</sup> Reuther III.
- <sup>65)</sup> Hubala III, S. 62 f. – Der Grundriß der Kreuzherrenkirche bei Josef Morper, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 1927, S. 40 ist irreführend, was die bauliche Gestalt der großen Rotunde betrifft, vgl. dazu die Abb. 162 bei Stefan I, S. 539.
- <sup>66)</sup> Franz I, S. 84 f. nimmt auch die Klemenskirche des Klementinum für Christoph Dientzenhofer in Anspruch, was bis zu Milada Vilimková 1989, S. 150 fortgeschrieben wird. Richtig ist jedenfalls, daß die Klemenskirche eine Wandpfeilerhalle ist, während die Ursulakirche ganz dem einschiffigen bizentrischen System angehört und durchwegs in der üblichen Schalenbauweise der boemo-italienischen Bauleute ausgeführt wurde. Allerdings reicht dieser Unterschied für sich nicht aus, Zuweisungen des Entwurfs darauf aufzubauen.
- <sup>67)</sup> Neumann, S. 21 u. öfters.
- <sup>68)</sup> Walter Georg Rizzi, Die Barockisierung der ehemaligen Augustiner Eremitenkirche in Bruck/Leitha und einige Beiträge zu den Landkirchenbauten J.L. von Hildebrandts, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 34, 1980, S. 35–48, besonders Abb. 50–55.
- <sup>69)</sup> Heinrich Mayer, Bamberger Residenzen, München 1951, S. 76 ff., S. 177 f., Abb. 22. – Hubala III, S. 64.
- <sup>70)</sup> Reuther IV, Abb. 20, 21 (= H. Reuther, Das Gewölbesystem der Benediktinerabteikirche Banz, in: Das Münster 7, 1954, S. 358–366 mit dem berichtigten Längsschnitt durch die bestehende Kirche wie in IV, Abb. 20. – Brinckmann IV, S. 11 f. – Stefan I, S. 514 f. – Hauthmann, a.a.O., Anm. 11, S. 145 f. – Franz III, Hubala IV, S. 30 ff. – Schütz II, S. 94.
- <sup>71)</sup> Stefan III, S. 128–142. – Franz I, S. 52, S. 110, Anm. 67. – Franz IV, S. 69 f. – V. Richter, a.a.O. (Anm. 17). – Eva Rehova, a.a.O. (Anm. 17). – Památky III, S. 372 f.
- <sup>72)</sup> Johannes Brucker und Milada Vilimkova, Dientzenhofer. Eine bayerische Baumeisterfamilie in der Barockzeit, Rosenheim 1989, S. 101.
- <sup>73)</sup> Bachmann, S. 33.
- <sup>74)</sup> O. Stefan III. – V. Richter, a.a.O. (Anm. 17). – Norberg-Schulz, S. 32 f.
- <sup>75)</sup> Die Konzeption des mittleren Zentralraumes von Smířice erinnert auch an Zentralbauten von Joh. Michael Fischer, beginnend mit dem „Vorentwurf für St. Michael in Berg am Laim in München“ (nach dem Stich des S.Th. Sondermayr): vgl. dazu Günter Neumann, a.a.O. (Anm. 61), insbesondere S. 243 f. – Zum bayerischen Fischer: Norbert Lieb, Joh. Michael Fischer, Baumeister und Raumschöpfer ... Regensburg 1982.
- <sup>76)</sup> Franz I, S. 52 und S. 110, Anm. 67 gegen Stefans Analyse: „Nur durch Umbiegen eines derartigen Raumtyps ist der bestehende Bau zu erklären“. – Franz IV, S. 70.

## 182      Rotunde und Baldachin: Die Raumgliederung der guarinesken Kirchen Böhmens

- 77) H. Sturm, Eger. Geschichte einer Reichsstadt, Geißlingen 1952, S. 400 ff., 405. – Památky I, S. 495 f. (mit aktuellem Grundriß). – Franz I, S. 59 ff. – Franz II, S. 63 f. – Franz IV, S. 61. – Neumann, S. 198 ff. – Stefan I, S. 516 ff. (Schema, S. 517). – Hubala IV, S. 28.
- 78) Kotrba, S. 184, Abb. 7. – Brucker-Vilimková, S. 93.
- 79) Franz III.
- 80) Neumann, S. 200.
- 81) Památky III, 1978, S. 480 f.
- 82) Franz I, S. 81.
- 83) Neumann, S. 201.
- 84) Zeitgemäßes Anschauungsmaterial an Zeichnungen und Entwürfen im Bildband von: Joachim Hotz, Das „Skizzenbuch“ Balthasar Neumanns, Studien zur Arbeitsweise des Würzburger Meisters und zur Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts. Wiesbaden 1981. – Zu den Rahmenformen vgl. E. Hubala, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 33, 1980, S. 163–173.